Die

Componisten der neueren Zeit.

Biographien

von

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Liszt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber u. s. w.

Mit Portraits.

Einundvierzigstes bis vierundvierzigstes Heft.

Daniel François Esprit Auber.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.

Die
Componisten der neueren Zeit.

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Lißt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber und Andere

in Biographien geschildert von

W. Neumann.

Mit Portraits.

Siebenundzwanzigster Theil.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.



Franz Auber.

[illegible] Esprit Auber.

[illegible]phie.

[illegible]

[illegible]

[illegible] alde.

[illegible]



Franz Auber

Dan. François Esprit Auber.

Eine Biographie.

Mit Portrait.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.

Daniel François Esprit Auber.

„Es giebt in der Kunst," sagt ein geistreicher französischer Kritiker, „gewisse Epochen, in denen das heimische Element durch fremde Geschmacksrichtungen verdrängt wird. Um in solchen Zeiten ein origineller Tondichter zu werden, hat ein Komponist nur nöthig, zu dem nationalen, heimathlichen Charakter seiner Kunst zurückzukehren. Heutzutage, wo man in Frankreich fast nur noch deutsche und italienische Tonsetzer findet, wo man hin und wieder Leuten begegnet, die ihr ganzes Leben damit hinbringen, Beethoven oder Rossini auf wahrhaft lächerliche Weise zu parodiren, ist es sicherlich ein unfehlbares Mittel des Erfolgs, sich aus dem fremden Maskengewühl in das Heiligthum der national-heimischen Kunst zu flüchten. Wir wissen wohl, daß Auber, nur dem innern Drange folgend, ganz unwillkürlich und aus vaterländischer Vorliebe dieß gethan hat: aber hätte er auch aus Spekulation und mit

berechnender Absicht so gehandelt, der klare Blick und der richtige Takt des Mannes verdienten darum nicht weniger unsere Bewunderung *)".

Seit dem Tode Boieldieu's und Hérold's ist Auber in der That der einzige unter allen jetzt lebenden französischen Komponisten, der die französische Schule glänzend vertritt, und zugleich wahrhafte Originalität besitzt. Während die Einen mit größerem oder geringerem Geschick und Erfolg in Rossini's oder Meyerbeer's Fußstapfen treten; während Andere aus Verzweiflung darüber, daß sie das Schöne in den Grenzen der Kunst nicht zu erreichen vermögen, darauf ausgehen, es in den ausschweifendsten Kombinationen, in einem Mischmasch von Tönen zu suchen, der den Mangel an Ideen durch sinn- und ohrbetäubenden Lärm künstlich verdeckt, geht Auber ruhig seinen Weg, hält sich in gleicher Entfernung von der Nachahmerei und den Schwärmern, schmückt sich nicht mit fremden Federn, fliegt nicht höher, als es seine Kräfte gestatten, und stellt sich uns dar, wenn nicht als ein bahnbrechendes, himmelanstrebendes Genie, doch wenigstens als einer der talentvollsten, freiesten, graziösesten, elegantesten und fruchtbarsten Tonsetzer der Jetztzeit.

---

*) Revue des deux mondes, April 1839.

Als vor fünf und dreißig Jahren „la Bergère châtelaine“ und später „Emma“ erschien, die beiden ersten Opern Auber's, die in Frankreich Erfolg hatten, war das Publikum vom ersten Augenblick an entzückt über die Originalität, die graziöse Leichtigkeit und den schwunghaften Styl des neuen Componisten. Neben den gelehrten, prachtvollen und etwas schwerfälligen Werken Cherubini's, neben den altfranzösischen komischen Opern wie „Ma tante Aurore“, „Joconde“ u. s. w., glänzten die Compositionen Auber's durch ihren feinen, leichten und anmuthigen Charakter. Sie waren gewissermaßen das musikalische Seitenstück zu dem von Scribe geschaffenen Lustspielgenre, in welchem das alte Vaudeville mit dem freien Lustspiel sich vermischt hatte. Es besteht überhaupt mehr als ein Band, mehr als eine natürliche Sympathie zwischen dem Talent Scribe's und dem Genie Auber's; im Allgemeinen hat ihre Vereinigung fast immer glückliche Resultate gehabt.

Das Auber'sche Operngenre war von Anbeginn ein wesentlich französisches, und mußte es sein durch die Art seiner Entstehung. Denn anstatt den Effekt, wie die deutschen Componisten, in den harmonischen Combinationen, oder wie die italienischen Tonkünstler in den melodischen Fiorituren zu suchen, bemühte sich Au-

der vornehmlich durch diejenigen Eigenschaften zu glänzen, die man in Frankreich am meisten bewundert, durch die Bewegung und den Rhythmus. Es läßt sich jedoch nicht längnen, daß Auber, obwohl er völlig frei blieb von dem Einflusse der deutschen Musik, für die er niemals eine besondere Vorliebe hegte, auch bis zu einem gewissen Grade den gewaltigen Einfluß erfuhr, den Rossini auf die moderne Oper ausgeübt hat; aber er hat sich diesem Einfluß nur mit der größten Zurückhaltung hingegeben und ihn fast immer den Eigenthümlichkeiten seines eigenen Talents untergeordnet.

Seine Worte sind eine kontinuirliche Folge von dem, was man in der Musik „Motive" nennt, die er mit einer wunderbaren Fruchtbarkeit zu variiren verstanden hat.

„Das ganze Geheimuiß seines Talents," sagt der schon erwähnte Kritiker, „liegt in diesen Motiven, die er bei jeder Gelegenheit so glücklich findet, und deren Quelle niemals versiegt. Unter Motiv verstehe ich jene kleine, leichtfüßige, liebenswürdige, geistreiche musikalische Phrase, die man ohne Mühe behält, und die sich von der „Bergère châtelaine" bis zum „Feensee" unaufhörlich reproduzirt, während sich ihre äußere Gestalt und ihr Ton stets nach den Bedürfnissen des herrschenden Geschmackes ändert. Das Motiv ist das

Blut, das Leben und die Seele seiner Musik; sie existirt nur unter der Bedingung, daß dieses Lebensblut in ihr kreist: die Stimme theilt es dem Orchester mit, und von dem Orchester kehrt es zur Stimme zurück. Er macht nicht künstliche Kombinationen, um ein Werk zu schaffen; er folgt den Eingebungen seiner zufälligen Stimmung; jede Idee ist Motiv, und die Kunstmittel der Instrumentation, über die er mit geistvoller Umsicht und feinen Gefühl verfügt, benutzt er erst nachträglich, wenn er das Bedürfniß fühlt, seinen Ideen jenen natürlichen Zusammenhang zu geben, der ihnen abgeht. Im Ganzen und Großen sind seine Werke zwar verfehlt, aber sie sind überreich an köstlichen Einzelnheiten und ähneln in dieser Hinsicht jenen Mosaikbildern, die aus lauter kleinen Stücken von kostbarem Metall und Edelsteinen zusammengesetzt sind. Auber soll sich im Allgemeinen sehr wenig von seinen Opernstoffen begeistern lassen. Seine Motive kommen ihm meistens, wenn er gar nicht daran denkt, während er im Walde spazieren reitet. Wenn er dann nach Hause kommt, schreibt er sie auf ein Stück Papier, und dies Alles findet eines Tages seinen Platz in irgend einer Partitur. Wer kann sagen, wie viel solcher Phrasen er ersonnen hat, die Jedermann kennt und die man allenthalben singt? Unstreitig hat Auber eben so viel kleine Motive erfun-

den, als Rossini große Melodien. Zwischen diesen beiden Meistern ist allerdings ein ernstlicher Vergleich nicht möglich: der Eine singt, während der Andere trällert. Aber dessenungeachtet ähneln sie einander hinsichtlich der Fruchtbarkeit; das Talent ist in seiner Sphäre ebenso verschwenderisch mit seinen Reichthümern, als es das Genie in der seinigen mit seinen glorreichen Schätzen nur sein kann. Darin besteht die Originalität Auber's und sein national französischer Charakter. Das Motiv, das er so sehr liebt und das er manchmal mißbraucht, was ist es anders als jener witzige Gedanke, auf den in Frankreich Alles ankommt?"

In dem ernsten und erhabenen Genre hat Auber nur eine Oper komponirt, die einen vollständigen Erfolg gehabt hat, die Stumme. Dieses Werk enthält wundervolle Stücke; aber man merkt ihm die Mühe an, die der Komponist sich gegeben hat, um sich in einer ihm unbekannten Region zurecht zu finden und nicht von der Höhe seiner Inspirationen in die alltägliche Prosa zu fallen. Das eigentliche Feld dieses geistvollen Componisten ist die komische Oper; da glänzt er, da bewegt er sich ohne Anstrengung, da entfaltet er alle Reichthümer seiner Einbildungskraft. Wenn seine etwas indolente Organisation ihm gestattet hätte, die Schwierigkeiten der Arbeit zu überwinden, so würde er vielleicht

noch mehr so vortreffliche Sachen geschrieben haben, wie wir sie in seiner Stummen finden; aber es scheint, daß er seinen Gewohnheiten untreu werden mußte, um diese Oper zu schreiben, und vielleicht ist es besser, daß er seiner natürlichen Neigung willig gefolgt ist, die ihn antrieb, der Rossini der leichten Musik, der Musik der Bewegung zu werden.

Während der berühmte italienische Meister die Welt dreißig Jahre lang mit Arien, Kavatinen, Duetten und Terzetten unterhalten hat, spendet ihr Auber seine leichten Arien, Rondos und Tanzmotive. Wenn man ihm auch vorwerfen kann, daß es seinem Talent an Kraft und Feuer mangelt, daß seine Ideen nicht immer völlig zusammenhängen und mit den Situationen übereinstimmen, so würde man dagegen keinen andern Tonkünstler finden, der ihn durch pikante Originalität des Styls und in der reizenden Ausführung der Einzelnheiten überträfe, keinen, der sowohl in Frankreich, als auch in allen den Ländern, wo die moderne französische Oper gepflegt wird, populärer wäre als er. Während man in Paris ziemlich ungeschickt und mit der größten Anstrengung die deutschen Meister kopirt, applaudirt und singt man leidenschaftlich in Deutschland die Stumme, Fra Diavolo, Maurer und Schlosser u. s. w. —

Daniel François Esprit Auber wurde auf einer Reise seiner Eltern zu Caen in der Normandie am 29. Januar 1784 geboren. Sein Vater war ein reicher Kupferstichhändler in Paris, und als Mann von Bildung und feinen Sitten frühzeitig darauf bedacht, seinen drei Söhnen eine gute Erziehung zu geben. Der zukünftige Componist that sich namentlich im Zeichnen und in der Musik hervor. Von Natur mit guten Anlagen für Musik begabt, trieb er die Kunst nur zu seinem Vergnügen und lernte vorzüglich unter Ladurner das Klavierspiel. Ohne sich seines künstlerischen Berufs bewußt zu sein, fing er damit an, zu seinem Zeitvertreib einige Romanzen zu schreiben, die einen gewissen Erfolg hatten.

Seine Eltern bestimmten ihn zur Kaufmannschaft, damit er das Geschäft seines Vaters einst fortführen könne, und als er das zwanzigste Jahr erreicht hatte, wurde er nach London in die Lehre geschickt. Dort komponirte er in müßigen Stunden einige Quartette. Des Geschäfts schnell überdrüssig, kehrte er bald nach dem Bruche des Friedens von Amiens nach Paris zurück, um sich einem andern Berufe zu widmen.

Von seinen Freunden in der Kunst mit Vergnügen aufgenommen und aufgemuntert, versuchte er sich bald in Romanzen und ähnlichen Kleinigkeiten, von denen meh-

rere das Glück hatten, Mode zu werden. In einem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle bewies er, daß er mit nicht geringerem Talent auch Instrumentalmusik zu behandeln wußte. Dadurch vermehrte sich sowohl der Umgang mit Künstlern, als die Achtung seines Talents. Unter Andern war er besonders mit dem berühmten Violoncellisten Lamarre befreundet, der eine ganz eigene Spielweise hatte, die er durch angesehene Musikwerke verbreitet zu sehen wünschte. Da er aber durchaus kein Compositionstalent besaß, so schrieb Auber für ihn alle Violoncelle-Konzerte, die unter Lamarre's Namen im Druck erschienen sind, und noch mehrere andere, die Manuscript blieben Der lebhafte Eindruck, den diese Bravourkompositionen beim Publikum hervorbrachten, vermehrte unter den Künstlern die großen Hoffnungen, die Auber's Talent erregt hatte. Ein Konzert für die Violine, welches Mazas im Conservatorium mit Beifall vorgetragen hatte, verstärkte die gute Meinung bedeutend. Jetzt erwachte in Auber der Wunsch, für das Theater zu schreiben, selbst sein Vater ermunterte ihn dazu, ganz gegen die Gewohnheit der Väter, die Kaufleute sind, und er machte einen Versuch mit einer alten komischen Oper „Julie", die nur vom Streichquartett akkompagnirt wurde. Die Aufführung derselben auf einem kleinen

Liebhabertheater gelang und brachte dem Verfasser Ehre. Dieser Erfolg feuerte ihn an, kurze Zeit darauf für das kleine Theater des Prinzen von Chimay eine Oper für volles Orchester zu componiren, aus welcher er später mehrere Stücke in seine andern Werke aufgenommen hat. Hierbei hatte er jedoch Gelegenheit gehabt, die Mangelhaftigkeit seiner musikalischen Ausbildung zu bemerken. Er eilte daher, den Fehler möglichst gut zu machen, und begab sich in Cherubini's Lehre. Am Ende dieses Unterrichts schrieb er sogar eine Messe, woraus er später das Gebet entlehnte, das in seiner „Stummen von Portici" so lebhaft gefällt.

Endlich im Jahre 1813 trat er auf dem Theater Feydeau zuerst öffentlich mit der einaktigen Oper: „Le Séjour militaire" auf. Allein das Werk war nicht geeignet, die Hoffnungen zu rechtfertigen, die man früher auf ihn gesetzt hatte. Man fand weder Anmuth noch Originalität der Ideen darin.

Eine Pause von mehrern Jahren folgte. Auber schien nach diesem Unfall die musikalische Laufbahn gänzlich aufgegeben zu haben. Die zerrütteten Vermögensumstände und der Tod seines Vaters nöthigten ihn aber, sich ein Mittel der Erhaltung zu suchen; er

wählte dazu die Tonkunst, die er bisher nur zu seinem Vergnügen getrieben hatte.

Im Jahre 1819 trat er daher wieder öffentlich in der Opéra comique mit einem einaktigen Stück auf: „Le testament et les billets doux", welches das Unglück hatte, noch mehr als das vorige zu mißfallen. Der junge Mann, genöthigt, die Musik als Nahrungsquelle zu betrachten, strengte sich doppelt an und brachte im Jahre 1820 die dreiaktige Oper; „La Bergère châtelaine" zur Aufführung. Diese Oper machte Glück; man fand darin originelle und sehr dramatische Gedanken, schöne Melodie und nette Instrumentation; kurz, man betrachtete in Frankreich diese Oper als die Begründerin seines Ruhmes.

Der Inhalt dieser Oper ist kürzlich folgender: Die Gemahlin eines Ritters ist von diesem bei seinem Aufbruche nach Palästina der Obhut seines Bruders anvertraut worden. Letzterer, eine Art Golo, hat seiner Schwägerin alle Schmach angethan, ja ihr sogar, wie dem Erben, dem sie im Begriff ist, das Leben zu geben, nach dem Leben getrachtet. Während er zur Fehde mit einem benachbarten Ritter ausgezogen ist, gebiert sie eine Tochter. Diese wird auf der Stelle einer treuen Bäuerin, die im Dienste der Jungfrau gestanden, zur heimlichen Erziehung übergeben, und der heimkehrende

Schwager überredet, das Kind sei gleich nach der Geburt gestorben. Die Burgfrau unterliegt dem Grame, sich von ihrem Kinde getrennt zu sehen; und da nun auch aus Palästina die Nachricht von dem Tode ihres Gemahls eintrifft, so befindet sich der Schwager im alleinigen Besitze der Hinterlassenschaft desselben. Das Fräulein, als Tochter der erwähnten Bäuerin in einem benachbarten Dorfe erzogen, ist unterdeß siebenzehn Jahre alt geworden. Der Besitzer desselben, ein junger liebenswürdiger Rittersmann, hat die Reize der vermeinten Schäferin nicht ohne Rührung gesehen; er steht auf dem Punkte, ungeachtet der Ungleichheit des beiderseitigen Standes, sie zu seiner Gemahlin zu machen. Während dem kehrt der Herzog von Bretagne, der Schutz- und Bannerherr aller in der Runde hausenden Burgbesitzer, aus dem gelobten Lande in die Heimath zurück. Nun entdeckt die Bäuerin den wahren Stand ihrer vermeinten Tochter. Letztere heirathet den jungen Ritter, nachdem dieser, da ihn der Herzog, um seine Liebe auf die Probe zu stellen, zum Scheine mit einer reichen Edelfrau vermählen will, seiner Geliebten, die er noch immer für eine Bäuerin hält, den Vorschlag gemacht hat, sie heimlich zu heirathen und mit ihr in ein fremdes Land zu ziehen.

Dies ist der Inhalt der Oper. Er schmeckt aller-

dings etwas stark nach jenen sinnreich erfundenen Ritterromanen, an welchen wir Alle in unserer Jugend so großes Wohlgefallen gefunden haben, und dürfte deshalb einem wahrhaft gebildeten Publikum wenig Interesse gewähren. Aber es sind mehrere Details in dem Stücke, die wahrhaft ergötzen. Dazu gehört vornehmlich ein dummer Bauernbursche, wie Jedermann weiß, die obligate Person in einer ländlichen Oper; ein Amtmann, dem die Liebe seines Ritters zu der vermeinten Schäferin, die er hintertreiben zu müssen glaubt, alle Hände voll zu thun giebt, und endlich eine junge eifersüchtige Bäuerin, die den besagten Burschen liebt, der aber seinerseits für die Schäferin erglüht.

Was die Musik betrifft, so zeichnet sich diese in der That durch eine nicht bizarre, sondern klare und sehr verständliche Originalität aus. Es sind fünf oder sechs Nummern darin, die dem Hörer einen wahrhaften Hochgenuß bereiten. Alle übrigen Stücke sind, obgleich nicht alle von demselben Werth, mehr oder weniger gelungen, und keins ist darunter, das wir als ganz werthlos bezeichnen könnten.

Ermuthigt durch die günstige Aufnahme, welche die Oper „La Bergère châtelaine“ gefunden hatte, schrieb Auber ein neues Werk: „Emma, ou la Promesse imprudente in drei Akten, das im Jahre 1821

zuerst aufgeführt wurde und einen noch lebhafteren Erfolg hatte, so daß von jetzt an sein vaterländischer Ruf gesichert war.

In diesem Werke hatte sich Auber im Allgemeinen den Styl Gretry's, Dalayrac's und Monsigny's zum Vorbild genommen, deren etwas veraltete Manier er durch eine glückliche Anwendung der modernen Formen aufgefrischt hatte. Jetzt aber fing Rossini an, in Frankreich ganz vorzüglich Epoche zu machen, und da unserm aufstrebenden Künstler das Wohlgefallen der Menge am Herzen lag, so widerstand er nicht länger dem Einflusse, den der Schwan von Pesaro auch auf ihn ausübte; doch bemühte er sich, den neuen Styl den Eigenthümlichkeiten des französischen Wesens anzupassen.

Die Bewunderer seiner ersten Richtung hatten natürlich an den Werken, die er während dieser zweiten schuf, sehr Vieles auszusetzen. Sie behaupteten, seine Melodien hätten aufgehört, in eigner Art ausdrucksvoll zu sein und wären mit Verzierungen überladen, die, wie bei seinem Vorbilde, nicht zu dem Charakter der Personen paßten, die sie vorzutragen hätten; sein Hauptstreben sei auf Erreichung gewisser Effectmittel gerichtet, die nothwendig eine nicht geringe Einförmigkeit in seine Werke brächten, so ausgezeichnete Partieen auch viele

von ihnen enthielten. Ob und inwiefern dieser Tadel gerecht und begründet ist, wird sich bei der Besprechung der einzelnen Werke zeigen, die Auber unter dem Einfluß der Rossini'schen Compositionsmanier schrieb.

Die dreiaktige Oper „Leicester oder das Schloß Kenilworth", die im Jahre 1822 zuerst auf der Bühne erschien, war der Ausgangspunkt dieser Modifikation und zugleich das erste Resultat seiner Verbindung mit Scribe, die so reiche Früchte bringen sollte. Die Dichtung dieser Oper, nach dem bekannten Romane Walter Scott's, ist etwas breiter, aber nicht viel besser, als die des Dichters der Rossini'schen „Elisabetta", der denselben Stoff verarbeitet hat. Der schlimmste Mißgriff war wohl die Verschmelzung von drei so verschiedenen Hauptcharakteren, des Varney, Tressilian und Raleigh in eine Person, in die des Letztgenannten, wodurch eine Ungestalt von ganz heterogenen Zügen entstand. Die Musik ist, abgesehen von bedeutenden Detailschönheiten, allzusehr im Rossini'schen Geschmack gehalten. Gleich in der Ouverture sind fast alle Motive, Phrasen und Wendungen dem berühmten Italiener nachgebildet. So lange indessen Auber in dem ihm natürlichen leichten Genre bleibt, ist die Musik naiv, frisch, anmuthig und elegant; aber wenn er, sich zum großen, ernsten Styl erhebend,

gelehrt scheinen will, bleibt die wirkliche Leistung stets hinter der Intention zurück. Ein artiges Duett und ein Quintett ausgenommen, bietet die Musik wenig Hervorragendes.

Ein gleichzeitiges französisches Journal spricht sich folgendermaßen über die Oper aus: „Man erkennt in diesem Werke zwei oder drei verschiedene Compositionsmanieren. Der erste Akt entfaltet einen ziemlich unfruchtbaren musikalischen Luxus, weil aller Werth auf die Gesangsverzierungen gelegt ist, ohne daß sich darin irgend ein Motiv von wahrhafter Originalität befindet. Besonders in dem ersten Duett nehmen die Stimmen ziemlich unnatürlich die Stelle der Instrumente ein. Der zweite Akt ist schon besser behandelt, und namentlich ist der Schluß des Finales vortrefflich. Vor allen andern Nummern dieses Aktes zeichnet sich ein Quintett durch seine schöne und künstlerisch vollendete Form aus. Auch das Duett zwischen Elisabeth und Leicester hat einen herrlichen Schwung und einen offenen, edlen Charakter."

Bei Besprechung der zunächstfolgenden Oper: „La Neige ou le nouvel Eginhard (der Schnee oder der neue Eginhard)", zu welcher Scribe gleichfalls den Text geliefert hatte, und die im Jahre 1823 zum ersten Male gegeben wurde, äußerte das nämliche Journal in

Betreff des Zwiespalts im künstlerischen Bewußtsein Auber's: „Der Componist hat gezeigt, daß er Auber sein kann, wenn er will, und Rossini, wenn er sucht ein anderer zu sein, als er selbst."

In Deutschland machte diese Oper so sehr Glück, daß nicht allein zwei Verleger sich zur Herausgabe vollständiger Clavierauszüge entschlossen*), sondern daß auch andere Musikalien-Handlungen, wo nicht gleichfalls vollständige Auszüge, doch sogenannte Lieblingsstücke, für Instrumente arrangirte Sätze u. dgl. mehr ausboten.

Das Gedicht der Oper bietet einen nicht gewöhnlichen Charakter und mehrere interessante Situationen. In Paris verschaffte ihm vornehmlich die feine Hofsprache und die geschickte Nachahmung der Hofsitten durch die beliebtesten Schauspieler und Schauspielerinnen die Gunst des Publikums. Diese Sprache besitzen wir aber in der Uebersetzung so wenig, als jene von Seiten der Sitten und des Benehmens hoffähigen Darsteller und Darstellerinnen, oder auch den vergötternden

---

*) **La neige ou le nouvel Eginhard, Opéra en 4 actes, par D. F. E. Auber.** Der Schnee oder der neue Eginhard. Vollständiger Klavierauszug mit französischem und deutschem Texte. Bonn und Cöln, bei Simrock. — 2. **La neige etc.** desgleichen, Mainz. bei Schott.

Sinn für Beides. Die Musik enthält manche sehr gelungene Stücke, besonders Duette und andere Ensembles; sie hat aber allerdings im Ganzen ihres Styls wie in den Elementen sich widersprechendes Etwas: nämlich französische Manier, mit Rossini'scher Manier verbrämt und vermischt.

Die Oper war übrigens eine Zeit lang das einträglichste Stück des Théâtre royal de l'opéra comique zu Paris und ist auch mit vielem Beifall auf den meisten deutschen Opernbühnen wiederholt gegeben worden. Zu diesem Erfolg trug nicht wenig der glückliche Umstand bei, daß die Hauptrolle durch den reizenden Vortrag der Sonntag in Spiel nnd Gesang gehoben wurde.

Kaum hatte Auber den „Schnee" auf die Bühne gebracht, als er in Gemeinschaft mit Herold die Bearbeitung eines jener Gelegenheitsstücke unternahm, die dem Talent eines Künstlers selten Glück bringen. Nach einem Texte von Empis und Mennechet, dessen Titel: „Vendôme en Espagne", auf die Expedition des Herzogs von Angoulême anspielte, machten beide Componisten eine Partitur zurecht, die allerdings einige sehr kräftige Couplette über die weiße Fahne u. dgl. m. enthielt, deren musikalischer Werth aber sehr unbedeutend war. Die vier Verfasser hatten übrigens die Genug-

thuung, daß der König sie wegen ihres patriotischen Eifers belobigte.

Im Jahre 1824 folgten zwei neue Opern: „Le concert à la cour ou la débutante“ und „Léocadie“. Die erstere ist unter dem Titel: „Das Konzert am Hofe“ auch auf den meisten deutschen Bühnen gegeben worden. Das treffliche Libretto von Scribe und Melville empfiehlt sich durch angenehmen Inhalt. Die Musik gehört unbedingt zu den besten Compositionen, die Auber im komischen Operngenre geschaffen hat. Fast alle Musikstücke dieser Oper sind in ihrer Art vortrefflich. Besonderen Beifall aber erhielten Reinhard's Arie: „Als verlassene dürft'ge Waise“; der Signora Astuccio Lied: „Schon sein erster Blick äugelt' Gnade“; ihr, ihres Gemahls und Reinhold's Terzett: „Dir leb' ich, da sich Kunst und Kunst gesellen rc.“; des Fürsten Lied: „Warum in Thränen, holdes Kind, rc.“ und Agathens und Reinhold's Duett: „Klang da nicht mein Name, rc.“

Die Oper „Léocadie“ hatte einen noch weit günstigeren Erfolg. Der Verfasser des Libretto, Scribe, und der Componist hatten sich nie besser verstanden, und aus ihrer gemeinschaftlichen Arbeit ging eine Partitur hervor, die allen Anforderungen der Bühne vollkommen entsprach und vom Publikum mit außerordent-

lichem Beifall aufgenommen ward. Der Text dieser Oper ist ursprünglich spanisch, von Cervantes; in's Französische hat ihn Florian übertragen. Das ziemlich verwickelte Süjet ist voller Mannichfaltigkeit der Situationen; es fehlt ihm aber an Einheit. Der Componist hat indessen mit großer Kunst das Interesse fortwährend zu steigern gewußt. Der Text ist durchaus lyrisch und dergestalt für die Musik geeignet, daß man ihn allein schon ein musikalisches Gemälde nennen könnte. Der Tonsetzer war nicht, wie es so oft der Fall ist, genöthigt, um sich geltend zu machen, die Handlung hier und da zu unterbrechen und sich selbst Scenen zu schaffen; er fand hier Alles, was er bedurfte, vor und brauchte es nur auszuführen. Wir ziehen aus diesem Grunde die Oper „Léocadie" allen früheren Werken Auber's vor. In dieser Oper ist er auf sich zurückgekommen, hat er sich selbst wiedergefunden.

Das große Verdienst, welches sich Auber bereits um die nationale französische Opernbühne erworben hatte, wurde nicht allein von der französischen Nation, sondern auch von Karl X. gebührend anerkannt. Im Jahre 1825 wurde er zugleich mit Piccini zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Das Wohlgefallen seiner letzten Werke und ein treffliches Textbuch mußten natürlich seinem „Maurer

und Schlosser (le Maçon)" den Zutritt auf allen Bühnen sichern. Diese komische Oper in drei Akten von Scribe und G. Delavigne ging zum ersten Male am 3. Mai 1825 unter ungeheuerm Applaus auf dem Théâtre royal de l'opéra comique in Scene. Wir halten sie für eine der vortrefflichsten Opern im gemischten, ernst-komischen Genre und deshalb in mehr als einer Hinsicht einer ausführlichen Besprechung werth.

Als der „Maurer und Schlosser" erschien, war die hohe Kritik schon gewohnt, Frankreichs wie Italiens Opern über die Achseln anzusehen. Das deutsche Publikum hingegen hat niemals den Sinn für heitere Opern verloren und wird ihn auch niemals verlieren. Die aufmerksame Betrachtung dieser in Text und Musik gleich ausgezeichneten Oper wird vielleicht ein wenig dazu beitragen, Ohr und Auge der jüngern Welt wieder auf eine der schätzbarsten älteren Produktionen hinlenken.

Die Handlung dieser Oper ist eine von denjenigen, zu deren Verständniß der Hörer keine besonderen Kenntnisse und Neigungen mitzubringen braucht. Sie entwickelt sich so einfach, natürlich und durchaus verständlich, daß keine Dunkelheit, nichts Zweifelhaftes darin uns etwas zu errathen übrig läßt.

Furcht, Mitleid und Spannung werden genügend

erregt. Es erscheinen komische Situationen, gerade lebendig genug, das herzlichste Lachen zu erregen; nicht so possenhaft outrirt, daß wir uns später unseres Gelächters schämen müssen; es kommen spannende und rührende Situationen vor, aber nicht in so ungeheuerlichen Graden, wie sie in den neufranzösischen Opern den Verstand beleidigen und das Herz peinigen.

Was diese Handlung besonders wohlthuend macht, ist jene gute Maxime: das böse Princip und die scheußlichen Bösewichter in den Hintergrund zu stellen. Wie im „Wasserträger", dem ewigen Muster eines guten Operntextes, bleibt die feindliche Macht, welche die Konflikte und Verwicklungen herbeiführt, hinter der Scene, und nur die Folgen ihrer dunkeln Bestrebungen werden uns vor die Augen gebracht.

Ein anderer guter Grundsatz der älteren, französischen Dramatiker ist hier gleichfalls auf's Beste besetzt. Die Hauptpersonen, für deren Schicksal man sich interessiren soll, werden in der Exposition schon liebenswerth vorgestellt: durch Edelmuth, Gutmüthigkeit, durch alle Eigenschaften, welche schnell die Zuneigung der Menschen gewinnen.

Die Fabel zum „Maurer" ist geistreich und verständig. Ein junger französischer Marquis liebt eine Griechin im Harem des türkischen Gesandten in Paris.

Dieses Mädchen, erst kürzlich in den Harem gekommen, ist die Favorite des alten Türken, aber noch unentweiht. Er ist eifersüchtig auf sie, tausend Argusaugen bewachen jeden ihrer Schritte. Ein zweites Liebespaar, von anderer Natur und ganz entgegengesetzten Verhältnissen wird ferner vorgestellt. Sieht ersteres in blauer Hoffnungsferne den Altar nicht, so hat dieses bereits davor gestanden; es feiert eben seine Hochzeit. Hier, an der Schwelle des Glücks soll das Schicksal noch seine Hindernisse dazwischen werfen; die jungen Eheleute sollen in dem Augenblicke weit weg vom Ziele geschleudert werden, da sie meinten, es sicher erreicht zu haben. Und die nämlichen Hindernisse, die das erstere Paar von seinem Glück abhalten, sollen auch die Ursache der Trennung des zweiten werden. Sind sie aber alle bis an die äußerste Grenze des Mißgeschicks geführt, so sollen sie auch die gegenseitige Ursache ihrer Rettung und Ankunft in dem Hafen der Ehe sein.

So erfinden erfahrene Dichter; so stellen sie sich eine dramatische Aufgabe. Und haben sie die Grundzüge zu einem neuen Verwicklungsgewebe, so ist das Schwierigste gethan; die Scenen, die daraus fließen, die Anordnung derselben nach den drei Gesetzen der Exposition, Verwickelung und Auflösung, Dialog und Verse sind für so geübte Dramatiker, wie die Franzo-

sen, die erst das Handwerk und dann die Kunst lernen, leichtere Dinge.

Die Dichter des „Maurer und Schlosser" nahmen sich auch noch vor, ihrem Stücke nicht blos interessante und spannende Ereignisse mit Gelegenheit zu lyrischen und leidenschaftlichen Gefühlsergüssen für den Componisten zu geben, sondern ihren Personen auch bestimmte und anziehende Charaktere zu verleihen. Auch diese Aufgabe ist sehr geschickt gelöst. Bis auf die türkischen Sklaven ist jeder Figur das Gepräge einer bestimmten Individualität aufgedrückt worden.

Wie geschickt der Verfasser des Textbuches dabei zugleich den Forderungen des Tondichters nachzukommen und in seinen fesselnden Bedingungen sich dennoch mit dem größten Scheine von Freiheit zu bewegen verstanden, zeigt das Stück zur Genüge.

Betrachten wir die Musik. Auch sie, so vortrefflich in ihrer Art, bringt gleich beim erstmaligen Hören einen durchaus ungetrübten Eindruck hervor. Nichts Dunkles, Räthselhaftes, Beunruhigendes tritt einem darin entgegen. Keiner wird sein Urtheil über sie deshalb zurückgehalten haben, weil sie nicht gleich verständlich sei. Und mehr als zwanzig Jahre mit ihren Fortschritten und neuen Richtungen haben ihr nichts von ihrer ge-

sunden Lebenskraft und erfreulichen Wirkung rauben können.

Die Ursachen dieser dauerhaften Lebens- und Wirkungskraft liegen in der sinnlich wohlgefälligen Form und dem darin sich unverkennbar aussprechenden Gefühls-, Situations- und Charakterausdruck.

Die Ouvertüre zum „Maurer" ist kein tiefes Kunstwerk, aber ein sehr gefälliges, das in Styl und Ton vollkommen mit der nachfolgenden Handlung übereinstimmt. Ihr werdet einiges Grausen und viel Heiteres in dem Stücke erfahren, sagt sie in Tönen; ihr sollt etwas gespannt und durchschauert, im Ganzen aber in eine höchst behagliche Stimmung versetzt werden. Vor Allem, sagt der Componist darin, soll sich ein reiches Füllhorn lieblicher Melodien in der Oper über euch ergießen, die ihr alle nachsingen könnt, denn hört nur, wie sie mir schon ungezwungen aus der Feder fließen. Und zugestehen müßt ihr mir, daß diese Melodien nicht allein überall verständlich und gefällig, sondern auch ganz eigenthümlich sind.

Die Form der Ouvertüre ist ganz die ältere, regelrechte, deutsche. Nur der Mittelsatz, in welchem unsere großen Meister ihre theoretische Kunst oft so herrlich entfalteten, wie Mozart und Beethoven vor Allem, mit dem sich aber die französischen Componisten über-

haupt nicht abgegeben haben, überhüpft unser Künstler mit französischer Leichtigkeit. Ein Anfangs-Allegro von wenigen Takten, das später noch einmal erscheint, sagt dem Hörer, daß ein böses Princip in die Handlung eingreifen werde, welche sich im Stücke als der unsichtbare türkische Gesandte mit seinen sichtbaren Trabanten kundgiebt. Alle anderen Gedanken verkünden gute, fröhliche, leichte Franzosen. Nur das Thema zum Hauptallegro ist der Oper entnommen, es zeichnet die Hauptperson, den Maurer, mit seiner jovial-charakteristischen Melodie: „Ich kehrte heim vom nahen Dorfe". Es folgt nun Melodie auf Melodie, selbst in den Forteperioden.

Wir kennen in der That keine Oper, in welcher, wie im „Maurer", alle Musikstücke ohne Ausnahme in einfachern, klarern, systematischern und faßbarern Konstruktionsverhältnissen erscheinen. Von dem einzelnen selbstständigen Satz und der Periode an bis zur ganzen Gestalt einer Piece zieht die Musik in den deutlichsten, wohlgeordnetsten Bildern an uns vorüber. Jeder Moment hat seine ihm zukommende Größe, nicht länger, nicht kürzer, als er seiner Bedeutung und Stellung zum Ganzen nach haben kann und darf.

Diese überall einfache, symmetrische und klare Organisation der einzelnen musikalischen Gedanken und

ganzen Stücke ist aber in der Oper weit schwerer herzustellen, als in der selbstständigen Instrumentalmusik. In dieser hat der Componist im Bau seiner Gedanken freien Spielraum, er kann die Organismen der Perioden, Gruppen, Theile und der ganzen Form nach ihren Gesetzen allein behandeln, in jener ist er an einen Worttext gebunden, dessen gegebenen Vers- und Strophenverhältnissen und den darin vorskizzirten psychologisch bestimmten Momenten er die musikalischen Gedankenformen anpassen muß.

Brauchte der Componist nur, wie der bloße Deklamator, dem rhythmischen Wortausdruck des Dichters zu folgen, so wäre die Sache leicht. Aber der Tondichter soll die trockene Wortskizze in ein farbiges Gefühlsbild mit ausgedehnten Formen bringen.

Auber verfährt dabei nach folgenden Maximen.

Zuvörderst sucht er bei solchen Ensembles, ähnlich wie in den Finales, die einzelnen Strophen und Verse des Dichters soweit in eine größere Einheit zu bringen, als nicht ein ganz anderer Gefühls- und Situationswechsel eintritt. Für jede solche Abtheilung bestimmt er die dem Ausdruck analoge Takt-, Tempo- und Haupttonart, und so entstehen in seiner Einbildungskraft die Hauptrahmen. Die nächste Aufgabe war nun, dahinein die einzelnen Züge als wohlgruppirte Glieder zu

bringen. Er folgte hier, wie jeder gute Tondichter, dem Ausdruck der einzelnen Regungen, aber nicht in einer minutiösen Wort- und Silbendeklamation, sondern fast stets nur im zusammengefaßten Bilde einer charakteristischen Melodie, wie sie die alten guten italienischen Meister und nach deren Muster an der Spitze der Deutschen, Mozart, sodann auch eine Anzahl älterer französischer Componisten, Grétry, Méhul, u. A. zum vollen Ausdruck und zur vollen Wirkung auf den Hörer für genügend erkannt haben.

Innerhalb dieses Rahmens muß nach den Auber-schen Grundsätzen eine Einheit sehr scharf, auch dem ungelehrten Hörer sogleich begreiflich erscheinen. Dies bewirkt er durch eine Hauptgruppe, die er am Anfang, in der Mitte, am Schluß wiederholt. Zwischen diese Hauptgruppe schaltet er jene kleine Versäußerungen als bestimmt und symmetrisch gegliederte Nebengedanken ein.

Zur Bildung der Hauptgruppe in dem ersten Tempo der Introduktion waren ihm nur die vier ersten Chorverse geboten. Die Oekonomie des ganzen Stücks verlangte aber einige Ausdehnung. Er mußte also die Verse und die darüber gebildete Melodie wiederholen. Trotz dieser Wiederholung wäre die beabsichtigte Länge noch nicht entstanden, oder dieselbe Melodie hätte zu oft ertönen müssen. Um beide formelle Uebelstände zu

vermeiden, wählte er einen sehr geschickten und zugleich sehr angenehmer Ausweg. Er setzte nämlich über dieselben Worte zwei verschiedene Melodien. So gewann er nicht allein das rechte Verhältniß, die rechte Länge dieser Gruppe, sondern vermied auch die zu häufige Wiederholung desselben melodischen Gedankens.

Mancher wird vielleicht hierbei denken, solche Bemühung sei eine Gewaltthat an der Naturwahrheit, das heiße den Kern der Schale opfern.

Aber nichts wäre ungerechter als dieser Vorwurf. In keiner andern Kunst betrachten die Künstler die faßliche und anmuthige Form als etwas Unwesentliches, sie ringen vielmehr nach einer solchen mit allen Kräften. Und so dachten und denken in der Musik bis heute noch viele Componisten, und so dachte und denkt auch Auber. Natürlich darf ihr zu Liebe die Wahrheit der Darstellung nicht leiden; das Augenmerk muß stets auf innige und natürliche Vereinigung beider Bedingungen gerichtet bleiben. In keiner Oper ist irgend einem Tondichter diese Vereinigung mehr gelungen, als Auber in seinem „Maurer und Schlosser". Jedes Stück darin zeigt es. Weit entfernt, daß die Mittel, welche Auber für die formelle Wohlgestalt angewendet hat, der Wahrheit der Schilderung Gewalt anthäten und unnatürlich erschienen, sind sie im Gegentheil aus psychologisch ganz natür-

lichen Gesetzen hergenommen, und schwächen nicht, sondern verstärken die Wirkung.

Denn erstens ist die zur Abrundung, zur Faßlichkeit der Musik und zu ihrer Einheit absolut nöthige Wiederholung gewisser musikalischer Hauptgedanken ganz und gar nicht gegen die Natur des Gemüthslebens, sondern ein rechtes Abbild und allgemein zu erkennendes Analogon derselben. Jede einigermaßen fixirte Stimmung bewegt sich in wiederholten Hauptvorstellungen und den dadurch entstehenden Hauptregungen. Wenn einem ein Glück begegnet ist, so kehrt die Hauptvorstellung immer wieder zurück. Mögen sich Nebenvorstellungen dazwischen drängen, jene quillt immer wieder hervor. Hierdurch wird die mehrmalige Wiederholung eines musikalischen Gedankens durchaus natürlich.

Sodann aber ist die zweite Art, welche dieselben Worte in zwei oder mehrere verschiedene Melodien übersetzt, auf ein anderes ebenso psychologisch richtiges Gesetz gegründet. Dieselbe Hauptvorstellung nämlich spielt in gar verschiedenen Farbenprismen und Regungsgraden. Der Gedanke an ein zu erwartendes Glück z. B. wiederholt sich öfter, aber die Vorstellungen ergreifen wechselnd verschiedene Seiten davon, die bald stärker, bald schwächer, auch stärkere und schwächere Gefühlswogen erregen. Diese Verschiedenheiten können

verschiedene Melodien über dieselben Textworte hervorrufen und psychologisch rechtfertigen.

Die Nebenperioden, die in einer Hauptgruppe erscheinen, werden nun aus den kleinern Verspartien und verschiedenen Nebenvorstellungen der Personen gebildet. Diese Nebenperioden bildet Auber, wie die meisten guten Componisten, dadurch zu einem einheitlichen Ganzen, daß er dem Orchester eine einfach konstruirte Melodie giebt, in welche er die kleinern und oft zerstückelten Redesätzchen mehr deklamatorisch als selbstständig melodisch hineinsingen läßt. Wollte der Componist jedem Worte und Redesatze mit einer eigenen Melodie folgen, so würde eine zerrissene, formlose Musik entstehen. Durch jene Behandlungsweise, in welcher die Musik die innerlich fortlebende Stimmung malt, gewinnt er ein wohlgefälliges und leicht übersehbares, organisch zusammengefaßtes Ganze.

Noch andere Vortheile werden durch diese Gestaltungsmaxime erzielt. Solche Gedanken treten an Bedeutung und Wichtigkeit etwes in Schatten, wie Nebengedanken, Nebentheile es sollen, und dadurch wird der Hauptgedanke eben mit zum Hauptgedanken erhoben. Um das noch mehr zu erreichen, drückt der Componist nahe beim Eintritt der Hauptmelodie den Schluß der Nebenperioden noch etwas mehr nieder-

Der Eintritt des Hauptgedankens fällt dadurch bedeutender und wirkungsvoller in den Sinn.

Die zweite Reihe eröffnet eine neue Vorstellungs- und Gefühlsregion. Baptist denkt an den Tanz und fordert das Brautpaar und die Gäste dazu auf. Dies erfordert den Eintritt einer andern Takt-, Tempo- und Tonart. Die Musik ist hier wieder, namentlich in der zweiten Hälfte in der oben bezeichneten Weise, als Schattirung des darauf folgenden Arbeiterliedes Roger's behandelt.

Roger wird von den Gästen aufgefordert, ein Lied zu singen. Die Franzosen lieben ihr einfaches, heiteres Chanson und behalten es bei; es darf in keiner komischen Op'er fehlen, und so theuer ist es ihnen, daß es oft auch in ihren seriösen Opern erscheint. Das volksmäßige Lied quillt als unmittelbarer Naturtrieb aus den Herzen aller Völker, in denen nur eine musikalische Fiber lebt. Der Sinn dafür hat dem deutschen Volke niemals gefehlt und wird auch niemals vertrocknen.

Lieder dürfen in den französischen Opern nicht fehlen. Mit der Herbeiführung derselben freilich machen es sich die französischen Dichter oft leicht. Wenn ihnen die Handlung selbst kein inneres Motiv als glücklichen Zufall in den Schooß wirft, so lassen sie in irgend einer dramatischen Person den Wunsch entstehen, ein Lied zu

hören. Unsern streng urtheilenden dramatischen Verstand beleidigt solche Willkühr, die französischen Hörer sind toleranter. Wenn ihr Liebling nur erscheint, so nehmen sie es mit der Ursache, die ihn herbei gerufen, nicht so genau.

Roger's Lied indessen gehört keineswegs unter die gewaltsam herbeigezogenen Gesangpiecen. Tanz und Gesang sind bei einer Hochzeit sehr natürliche Dinge. Baptiste, der Schwager Schlosser, schlägt ein Tänzchen vor. Mad. Bertrand, die dabei kein Vergnügen zu hoffen hat, will lieber ein Lied von Roger hören. Es wird nicht ihr musikalisches Gemüth sein, das ihr diesen Vorschlag eingiebt. Sie hat andere Gründe. Wenn Roger singt, kann er mit seiner Braut weder liebäugeln, noch tanzen, was der Alten höchst verdrießlich ist. Man willfahrt ihr als der Angesehensten in der Gesellschaft. So ist der Gesang des Liedes gehörig motivirt.

Die Vorzüge desselben sind mehrfacher Art; sie dürften einer ausführlichen Auseinandersetzung um so mehr werth sein, als die meisten die liebliche Erscheinung zufrieden hinnehmen, ohne nach den wichtigen Kunstmaximen zu fragen, die dahinter liegen, und dem Talent, das dazu gehört, um jene so glücklich anwenden zu können.

Vergleichen wir die Verse des Dichters an sich in der ganzen Introduktion, so könnten wir ein Mißverhältniß mit diesen und dem musikalischen Ausdrucke derselben, wie ihn Auber gegeben, finden. „Quel bonheur, quelle ivresse, etc.“ singt der Chor. Die Gäste fühlen sich auf dem Gipfel des Glücks. Roger's Lied hingegen drückt nur die heitere Stimmung eines ehrlichen Handwerkers aus. Der Gefühlsschwung des Chorgedichts ist viel stärker, als der des Liedgedichts Die Musik zu letzterem dagegen ist in Melodie, Gesang und Instrumentation weit höher gehoben, sie ist die Sonne der Introduktion, alle andern Partien sind nur die Planeten dazu. Dies ist die Gruppirungs- und Lichtvertheilungskunst, deren Gesetze und Wirkungen den bessern französischen Künstlern stets bekannt gewesen sind. Auber hat sie im „Maurer" mit bewunderungswürdig feinem Takt und sicherer Berechnung abgewogen.

Das Lied des Maurers ist das Hauptstück in der ganzen Introduktionsgruppe, weil der Maurer die Hauptperson in dem ganzen Stücke ist. Sein individueller Charakter und alle die guten Eigenschaften des französischen Arbeiters aus der altfranzösischen Bürgerwelt, deren Repräsentant er ist, Jovialität, Gutmüthigkeit, Arbeitstrieb, Zufriedenheit mit dem beschränkten Loose u. s. w., ohne die Ausartungen der spätern Zeit, werden

darin geschildert. Außerdem liegt eine große Wichtigkeit in den Worten: „Du courage, les amis tout toujours là," weil diese bei verschiedenen Ereignissen der spätern Handlung in bedeutsamer Weise höchst wirkungsvoll wiederholt erscheinen. Sie müssen darum gleich das erstemal der Aufmerksamkeit des Hörers besonders empfohlen werden. Aus diesen Gründen gab Auber dem Liede die ausgearbeitetste Gestalt, die beste, in einem Guſſe fließende Melodie, die reizendste Instrumentation, stellte er es in der Gruppe auf den Hauptplatz und ließ das musikalische Hauptlicht darauf fallen.

Hierzu war ihm der Dichter aber auch höchst behülflich durch den Refrain des Chors.

In diesem Liede spielt ein scharf formeller Rhythmus mit; in Marschfiguren und Marschtempo schreitet er fröhlich, leicht und keck durch die ganze Form dahin, aber die tonisch deklamatorischen Accente sind darin zugleich der Stimmung und dem Charakter der Person so angemessen, beide, Rhythmik und Tonik, schmelzen so innig und naturgetreu in einander, daß man hier die glücklichste Vereinigung des formell Wohlgefälligen mit dem Ausdruckswahren empfindet.

Nach dem Liede meldet ein Aufwärter, daß die andern Gäste drinnen die junge Frau verlangen. Etwas Liebesgeschwätz, etwas Aerger der Mad. Bertrand

darüber, ein Aufruf des Schlossers zur Tafel und zum Tanz — vom Componisten in kleinern musikalischen Schattensätzchen behandelt — und die Gäste auf der Bühne werden sich ihrer angenehmen Situation wieder völlig bewußt, sie brechen jubelnd in ihren ersten Chor aus. Dadurch sind Anfang und Ende der Introduktion einander gleich, ist die Form fertig und abgerundet, die Situation hat ausgelebt, ein anderes Bild kann aufgerollt werden.

So berechnet Auber seine Wirkungen, und weil er sich des Zweckes und der Mittel dazu allenthalben bewußt ist, erreicht er seine Absichten stets sicher auf die angenehmste Weise und ohne der Natur und Wahrheit etwas zu vergeben.

Wer es nicht für eine unnütze Mühe hält, die ganze Musik zum „Maurer" sorgfältig durchzugehen, der wird in jedem Stücke diese Maximen im Allgemeinen festgehalten und aufs Mannigfaltigste, aber immer höchst anmuthig ausgeprägt finden. Man wird an seinem eigenen Gefühl abnehmen, wie erfreulich die klare und symmetrische Form ist.

Man erkennt, worin außer der Faßlichkeit noch der große Reiz der Auberschen Formen liegt, nämlich in dem angenehmen Gefühl, das sich jederzeit da einfindet,

wo wir in den Kunsterscheinungen ein freies Spiel innerhalb gegebener Gesetze bemerken.

Indem wir verlangen, daß uns die Musik die mannigfaltigen Gemüthserscheinungen in ihrer natürlichen Kundgebung schildern, daß sie also in dieser Beziehung an ein Vorbild gebunden sein soll, gewahren wir, daß es der Künstler in einer Form thut, die er sich selbstständig gebildet hat, und von der er nicht abläßt, wie sehr ihn auch die dunkle und nicht immer formgefällige Natur dazu verleiten mag.

Der Componist, der, von dem zu streng gefaßten Begriff der Natürlichkeit verführt, jedem Worte seines Textes blos deklamatorisch folgt, kann kein frei waltender Künstler in dem obigen Sinne sein, sondern ist in der That nur ein Sclave des Dichters, dem er gebunden folgen muß. Ein solcher Künstler kann zwar das eine Gesetz, Wahrheit des Ausdrucks, in sehr hohem Grade erreichen, wird aber das andere, nicht minder wesentliche Gesetz anmuthiger Formung oft mehr oder weniger verletzen müssen.

Wie das Lied, steht auch die Ariette bei den Franzosen in der komischen Oper noch in voller Gunst. Es ist der französische Esprit, der sie hervorgerufen hat und erhält. Die Musik wirkt hier nicht auf das Gemüth, um es in eine bedeutende Gefühlsaufregung zu versetzen,

sondern sie wendet sich mehr an den Verstand, um diesem einen geistreichen Genuß zu verschaffen.

Von diesem Punkt aus betrachtet, ist die Ariette der Mad. Bertrand für die Franzosen ein sehr pikantes Stück, während sie das deutsche Publikum weniger interessirt. Es handelt sich darum, durch Töne das zu verrathen, was im Geist und Gemüth der alten Mad. Bertrand wirklich vorgeht, während ihre Worte es verhüllen wollen. Sie ist in den jungen Maurer verliebt, der bei ihr gearbeitet hat, und den sie gar zu gern zu ihrem Manne gemacht hätte. Nun muß sie seiner Hochzeit mit einer andern beiwohnen, und das ärgert sie nicht wenig und macht ihr um so mehr zu schaffen, als sie es äußerlich nicht auslassen darf. Jetzt hat sie den etwas simpeln Bruder der Braut allein gefaßt und sucht diesem unter der Maske der Theilnahme für ihn und seine Schwester Verdacht zu erregen über die Mittel, die Roger zur Heirath plötzlich gewonnen. „Arm ging er aus meinem Haus," sagt sie, „woher plötzlich das Geld? Ich will nichts Böses sagen, ich hege keinen Verdacht, doch ist etwas in der Sache, was man uns schlau verschweigt."

Diese Offenbarung der innern Erbitterung und des Neides einer ältern, geschwätzigen Wittwe übernimmt die Musik. Sie gleicht jenem Spiegel im Tausend-

schön, der den, welchem er vorgehalten wird, zwingt, die heuchlerische Aeußerung, die er eben gethan, in ihrem wahren, innern Sinn und geraden Gegentheil zu wiederholen. Die Musik übersetzt die heuchlerischen Worte der verliebten Alten unmittelbar in ihr wahres Gegentheil, sie läuft neben jedem Worte her, hält ihm ihren Zauberspiegel vor und zwingt es zur innerlich richtigen Deklamation. Der Hörer vernimmt Lüge und Wahrheit in demselben Moment, und das belustigt.

Das kleine Vorspiel schildert den geheimen Zorn der Verschmähten vortrefflich. In lebhaften Achteln poltert sie darauf ärgerlich heraus, was nur wie liebevoller Eifer erscheinen soll. Die kleinen Zwischenspiele setzen die inneren Gedanken schnatternd fort. „Ich will nichts Böses sagen, ich hege nicht Verdacht,“ singt sie in der wahren Farbe düstern Verdachts; „doch ist etwas in der Sache, was man uns schlau verbirgt,“ sagt sie in höhnischen, erbosten Accenten, die sie am Schlusse fast leidenschaftlich wüthend herausschleudert. Denn außer dem Aerger über die Heirath wird die gute Frau auch noch von einer erschrecklichen Neugierde gepeinigt, woher nämlich das Geld gekommen.

Nicht die Empfindung an sich, die hier ausgedrückt wird, interessirt uns und setzt unser Herz in sympathetische Mitbewegung, im Gegentheil, das Vergnügen

entsteht aus einer kleinen Antipathie gegen Mad. Bertrand. Unsere Schadenfreude wird erregt, indem wir die Alte etwas boshaft erregt sehen, während sie sich anstrengt, dem Schlosser als theilnehmende Freundin zu erscheinen.

Es folgt nun ein Auftritt, dessen günstige Aufnahme von keiner nationalen Eigenthümlichkeit abhängt, sondern der auf alle Gebildeten gleiche Wirkungskraft ausübt. Denn die Situation ist eine rein menschliche. Der Handwerker hat dem Marquis, der Marquis dem Handwerker einen großen Dienst geleistet. Beide hatten keine Hoffnung, einander je wiederzusehen. Da führt sie der Zufall zusammen. Welch eine Freude für ihre dankbaren Herzen! Das ist ein Motiv, durch welches selbst eine kalte Seele zu warmer Mitempfindung angeregt werden muß. So oft dasselbe schon benutzt worden, namentlich von den ältern französischen Dichtern, es ist unverwüstlich, so lange seine Mannigfaltigkeit nicht erschöpft ist.

Der Text zu diesem Ensemble enthält zwei verschiedene Hauptschilderungselemente: unmittelbare Gefühlsäußerungen der Personen über ihr heißgewünschtes Wiedersehen, und eine Reihe Erzählungsmomente aus der Vorfabel, die der Marquis und der Maurer wechselseitig vortragen. Dazu kommt Verwunderung, Neu-

gierde und endliche Befriedigung des Schlossers über den Aufschluß des Roger'schen Geheimnisses wegen des erhaltenen Geldes, und einiger Aerger darüber von Seiten der Wittwe Bernard.

Die Erzählung vergangener Ereignisse gehört eigentlich nicht auf die Bühne. Die Expositionen der Vorgeschichte durch berichtende Diener, Ammen, Vertraute, muß man meistentheils mit Langerweile bezahlen. Mit Musik begleitet sind diese Erörterungen noch gefährlicher, da jene nicht so schnell wie das bloß gesprochene Wort vorübereilen kann. In der gegebenen Situation liegt aber noch eine weitere Schwierigkeit für den Componisten, der die klare Form nicht aufgeben will; in den vielen und verschiedenartigen Ereignissen, die der Bericht immer schnell wechselnd vorüberführt. Wie der Marquis süß träumend zur Geliebten schleicht, wie Mörder ihn überfallen, wie er, um Hülfe rufend, das Lied des Maurers hört; wie dieser singend, von der Arbeit heimkehrend, die Rufe hört und, herbeieilt, Beistand leistet; wie beide die unbekannten Angreifer in die Flucht jagen, wie Leon seinen Retter belohnen, Roger aber nichts annehmen will, jener diesem dennoch eine Summe unbemerkt in die Tasche zu stecken weiß u. s. w. — Liest man alle diese kurzen Sätzchen in dem Texte, so dürfte man ein sehr lose zusammenhängendes, zerstückeltes, der

Einheit gänzlich ermangelndes Musikstück zu hören erwarten.

Etwas zur Vermeidung dieser unkünstlerischen Gestaltungsweise hat indessen schon der Dichter gethan. Er läßt die Gefühle der Personen, die bei ihrem Zusammentreffen gleich natürlich entstehen, nach der Erzählung ihrer frühern Begebenheiten ebenso natürlich wiederholt hervorbrechen. „Wie glücklich sind wir, uns wiederzutreffen!“ ist der erste Gedanke, das erste Gefühl in einer solchen Situation. „Unter diesen und jenen Umständen lernten wir uns kennen,“ folgt von selbst darauf; und ist die Erinnerung daran erschöpft, so quillt die erste Empfindung: „wie glücklich! rc.“ wieder hervor. Das ist der psychologische Verlauf dieser Begebenheit, und er giebt dem Componisten, der ihn begreift und benutzen will, Gelegenheit, seiner musikalischen Form die gefallende Bezüglichkeit und Rundung zu ertheilen. Sodann kommt ein zweites verbindendes Moment durch den Refrein des in der Introduction schon vorgeführten Maurerliedes hinein, und drittens ertönt ein Motiv aus der Ouvertüre, das hier Roger's heitern und genügsamen Charakter malt.

Ein weiterer Vortheil der dichterischen Vorlage liegt in dem Umstande, daß der erzählende Theil Personen in den Mund gelegt ist, die nicht fremde, sondern eigene

Erlebnisse berichten. Daß es zwei Personen thun, bringt Abwechselung, daß es die betheiligten Personen selbst sind, macht die Mittheilung der Gefühle lebhafter, weil es ihre früher eigen empfundenen sind.

Alle diese Umstände hat Auber's praktischer Verstand deutlich erkannt und sie mit lebendiger Phantasie, warmem Gefühl und vorzüglicher Ausdruckskraft zu benutzen gewußt.

Die erste Partie des Quartetts schildert die Ueberraschung und Freude der beiden Hauptpersonen, des Marquis und des Maurers, bei dem unvermutheten Zusammentreffen, und die Verwunderung der beiden Nebenpersonen, des Schlossers und der Mad. Bertrand, über die Freundschaft zwischen jenen.

Schlägt man die Partitur oder den Klavierauszug dieser Oper mit dem jetzt überall laut werdenden Verlangen nach besonderster Originalität auf, so könnte man erschrecken über die Gewöhnlichkeit, die bei dem Anfang dieses Auber'schen Quartetts in die Augen fällt. Melodie, Akkompagnement, Instrumentation (einige ausgehaltene Töne der Blasinstrumente), Harmonie, Melodie — es würde kaum möglich sein, alle diese technischen Mittel in einfacherer, oder, wenn man will, unscheinbarerer Weise zu gebrauchen.

Aber wir fragen Jeden, der die Oper gehört und

sich seinem Gefühl unbefangen hingegeben hat, ob er nicht im Augenblick für die Situation sich interessirt, ob er nicht in den lebhaften Achteln des Streichquartetts die Lebhaftigkeit des plötzlich ausbrechenden Gefühls, in der ausgehaltenen Harmonie der Blasinstrumente nicht die rührende Freude, in dem Verweilen der Deklamation auf demselben Tone nicht die starrende Verwunderung über eine unerwartete Erscheinung, endlich nicht in den Fp-Accenten die Heftigkeit der Freuderegung in den Gemüthern dieser lebhaften Franzosen erkennt und mitempfunden hat?

Und wie komisch plumpt das Erstaunen Baptist's aus dem gleich seinem Verstande plötzlich stillstehenden und verstummenden Orchester heraus, und von dem starren c auf das a berab bei der Bemerkung: „ils s'embrassent tous deux!“ Es ist gar nicht möglich, daß der Sänger, auch wenn er nur geringes Verständniß der Musik und nur einige Chrakteristik besitzt, diese Musikphrase anders, als mit einem stupid starren Blick und verwunderungsvollen Tone singen kann.

Auber hat in seinem „Maurer“ neben dem liebenswürdigen musikalischen Takt so viel künstlerische Weisheit gezeigt, daß man durch sorgfältige Betrachtung der einzelnen dramatisch musikalischen Momente und sorgfältiges Forschen nach den Ursachen ihrer Behandlung

ein gutes Stück praktisch vernünftiger Aesthetik der Oper daraus abstrahiren kann.

Baptist singt seine Verwunderung ohne alle Orchesterbegleitung. Sie fällt dadurch um so komischer in's Ohr. Mit je weniger Mitteln man eine sichere Wirkung erreicht, desto besser. — Der nächste Takt ist eine Fortsetzung dieses Grundsatzes und des beabsichtigten Ausdruckes. Die Bässe allein, pizzikato, verwundern sich im Namen Baptist's fort.

Haben wir nun in der Einfachheit, ja Unscheinbarkeit dieser Anfangsperiode bereits viel Sinn und künstlerische Berechnung im besten Sinne nachgewiesen, ist ihre Bedeutung damit noch nicht erschöpft. Jede musikalische Periode hat zunächst einen Selbstzweck. Sie hat aber einen zweiten Zweck auch in ihrem Verhältniß zur nächstfolgenden, als Kontrast, und zwar einen doppelten; einmal für das Wohlgefallen, als Licht oder Schatten, sodann als Mittel zum Ausdruck, zur Darstellung der Wahrheit.

Die drei Verse, welche den Inhalt der ersten Periode ausmachen, drücken, wie bemerkt, die ersten Regungen aus, die der Natur dieser Situation gemäß in der Seele der beiden Hauptpersonen entstehen müssen — Ueberraschung. Diese Empfindung kann sich aber nicht lange erhalten, denn mächtig drängt schon darunter eine an-

dere herauf, das lebhafte Gefühl der Freude über das Wiedersehen einer theuren Person: „quel moment pour mon coeur!“ — Mit welchen lebendigen Ausrufen macht sich diese Freude Luft in Roger und Leon, und wie arbeiten die Orchesterstimmen alle in gleicher freudiger Erregtheit mit!

Hier liegt in der Natur der Situation und der Charaktere eine Steigerung des Gefühls. Jede Steigerung einer Regung setzt einen vorhergehenden niederen Grad derselben voraus. Darum bildete Auber die erste Periode schwächer. Sie sollte als kontrastirende Folie die zweite lebendig wirkender hervorheben. Nichts ist mit größerer Gewißheit zu behaupten, als dies. Denn nichts stand gerade in jener Zeitperiode, in welcher der „Maurer“ geschaffen wurde, Auber in überquellenderem Reichthum zu Gebote, als die reizendsten Melodien. Sie folgen auch in diesem Quartett einander in immer anmuthigeren Weisen. Aber eben um das zu können, gab er am Anfang weniger als er besaß. Er verfuhr, wie jeder weise Künstler verfährt, der den gegenwärtigen Moment nicht blos in seiner Wirkung für sich, sondern auch als Glied einer Reihe von Momenten betrachtet, darnach berechnet und bildet.

In der vorangegangenen Periode sprachen die beiden Hauptpersonen ihre Freude, welche die zwei ersten

Verse des Dichters zeichnen, in fast stürmischer Weise aus. In der folgenden wird über dieselben Worte eine andere Melodie gegeben, die das eben waltende Gefühl zwar eben so lebhaft, aber in einer rührend weicheren Modifikation ausdrückt.

Zugleich aber haben Frau Bertrand und Baptist ihre Verwunderung und Neugierde über den sonderbaren Fall auszudrücken.

Vier Personen singen zugleich; zwei, Roger und Leon, empfinden Freude, also dasselbe Gefühl. Aber ihr Stand, ihre Bildung, folglich ihr Charakter und ihre Empfindungsweise ist verschieden. Die andern beiden, Frau Bertrand und Baptist, haben andere Empfindungen. Baptist freut sich über das freundschaftliche Verhältniß seines Schwagers zu dem Marquis und ahnt Gutes, ahnt die Rechtfertigung Roger's hinter dem Geheimniß; letzteres muß wohl auch Frau Bertrand vermuthen, aber das muß auch ihren Aerger in erhöhtem Grade hervorrufen, denn sie möchte gar zu gern Böses hinter dem Geheimniß entdecken.

Also Freude und Rührung auf Roger's und Leon's Seite, aber verschieden ausgedrückt nach den verschiedenen Charakteren; Freude und Neugierde eines gutmüthigen Herzens bei Baptist; Neugierde auch bei

Frau Bertrand, aber aus einem neidischen und ärgerlichen Gemüthe kommend.

Welch' eine Aufgabe für den Componisten! In einer und derselben Periode von acht Takten so verschiedene Regungen zugleich auszudrücken! Auber hat sie allerdings nicht vollständig, nicht in dem strengen Sinne, wie sie ein Idealästhetiker verlangen konnte, gelöst, sondern nur einen Theil davon.

Betrachten wir zunächst die Orchesterpartie, so sehen wir, daß durch ihre Melodie und die Begleitung dazu nur eine Seite der Aufgabe zur Erscheinung kommt, die freudige Rührung Roger's und Leon's im Allgemeinen. Man kann dies schon in dem trockenen Klavierauszug erkennen, man erkennt es noch deutlicher in der Partitur, wenn man die Melodie in den Blasinstrumenten, die aushaltenden Töne anderer dazu erblickt. Von einer besonderen Modifikation dieses Hauptgefühls nach den verschiedenen Charakteren Leon's und Roger's zeigt sich nichts; und noch weniger ist irgend eine Spur von den andern Empfindungen Baptist's und der Frau Bertrand zu bemerken.

Was daher in dem Orchester nicht zu finden ist, werden wir in den einzelnen Singstimmen der Personen zu suchen haben.

Unser Blick trifft zuerst auf den Gesang der Frau

Bertrand. Da müssen wir uns aber sogleich über den gänzlichen Mißgriff des Componisten wundern. Der Charakter dieser Frau verlangt eine ärgerliche Aussprache ihrer Fragen, sie singt aber ihre Worte in der freudig rührenden Melodie des Orchesters. Das ist allerdings ein Verstoß gegen die Natur und Wahrheit.

Roger's Gesang entspricht seiner Empfindung; er hält sich an die Orchestermelodie, die des Maurers freudig gerührtes Gemüth treffend schildert.

Die dritte Partie enthält Leon's Gesang. Wenn wir diese auf demselben Tone alle acht Takte hindurch wiederholten abgebrochenen Ausrufe für Kennzeichen des Ausdrucks annehmen wollen, so muß Leon ein in Freud und Leid äußerst heftig empfindender Mensch sein. Denn seine stürmisch mannbaren Ausrufe erscheinen uns wie die eines übermäßig ergriffenen, fast wilden, halb verzückten Gemüths. Das ist aber nicht das Wesen des Leon, den wir im Verlauf des Stücks kennen lernen. Sein Charakter ist zwar sehr gefühlvoll, aber dabei nobel, gemessen, entschieden, muthig, keineswegs enthusiastisch und überleidenschaftlich. Diese Partie erscheint uns daher wieder unwahr.

Die Partie Baptist's widerspricht dem Charakter dieses gutmüthigen und simplen Handwerksmannes nicht,

ja sie kann wenigstens von Seite der etwas stupiden Verwunderung als gut getroffen anerkannt werden.

Die Steigerung der Gefühle hat indessen in dieser zweiten Periode ihren höchsten Grad noch nicht erreicht. Dieser tritt nun erst in den zwei letzten Versen der Personen ein.

In dieser Gruppe sind die Singstimmen so behandelt, wie sie in der vorhergehenden Periode ebenfalls hätten behandelt sein sollen. Roger und Leon drücken das Glück, ihren Wohlthäter gefunden zu haben, in einer neuen Melodie aus, die durchgängig in Terzen hinfließt, und die das Orchester in vollem begeisterten Tonstrome Fortissimo begleitet; die alte Madame spricht dazu gleichzeitig ihren steigenden Aeger, Baptist seine wachsende Freude aus. Mit einem kurzen Nachspiele, das die Hauptempfindung ausklingen läßt, schließt der erste Theil dieses Ensemble. Die Gefühle, welche der erste Moment des unerwarteten Zusammentreffens der gegenseitigen Retter in den anwesenden Personen hervorgerufen, haben sich Luft gemacht, und es folgen nun andere Vorstellungen und Gefühle, nähere Erörterungen u. s. w. des glücklichen Zufalls.

Die drei einfachen Perioden und die letzte Gruppe. welche diese erste Partie bilden, bleiben alle, geringe Nebenausweichungen abgerechnet, in der Tonart B dur.

Ein Stück von sechszig Takten (soviel enthält das vorliegende), mit zum größten Theil nur homogener Harmonie auszuspinnen, war schon für die Zeit, in welcher Auber diese Oper schrieb, ein Akt großer Enthaltsamkeit. Die Modulirkunst hat außerordentliche Fortschritte gemacht, und Auber steht keinem Componisten der Neuzeit darin nach. Wenn er gewollt, hätte er so gut wie irgend ein anderer in diesen sechszig Takten uns alle vorhandenen Akkorde in allen vierundzwanzig Tonarten hören lassen können. Die Lage und Gefühle der Personen sind so aufgeregter Natur, daß eine viel buntere Modulation, als die hier verwendete, kein Frevel an der musikalischen Vernunft gewesen wäre.

Allein Auber wollte am Anfang dieses Quartetts mit der Harmonie sparsam umgehen, denn er dachte nicht blos an den einen gegenwärtigen dramatischen Moment, sondern er hatte alle darauf folgenden vorher überschaut und wußte, daß viele darunter in mannigfaltige und ganz andere Situations- und Gefühlsregionen führen. Wie kann man aber Jemandem einen neuen Punkt einer Gegend zeigen und dadurch eine neue Wirkung auf ihn hervorbringen wollen, daß man ihn kurz vorher auf alle Punkte dieser Gegend aufmerksam macht?

Gerade in unserm Ensemble aber treten im Fortgang desselben eine Menge sehr von einander verschie-

dener Momente auf, die eben ihrer sehr verschiedenen Natur nach auch sehr verschiedene Tonarten und Modulationsweisen verlangen; um für alle diese Forderungen ausreichenden Vorrath übrig zu behalten, gab Auber wenig von seinem Reichthum aus, damit er nicht da schon erschöpft sei, wo die größern Ansprüche an ihn hervortreten.

Daß Auber für die besondern Ausdrucksnüancen ganz besondere, durchaus neue Harmoniegestaltungen zu finden weiß, ließe sich durch vielfache Beispiele aus seinen sämmtlichen Opern belegen. Auch in der vorliegenden Partie (in der letzten Gruppe) ist ein merkwürdiges harmonisches Phänomen der Art zu bemerken, eine Harmonienfolge, in der sich ein Schmelz des Glücksgefühls kundgiebt, der sich wohl empfinden, aber mit Worten nicht näher bezeichnen läßt. Wir kennen nicht alle bereits vor dem „Maurer“ in Anwendung gekommenen Akkordverbindungen, glauben aber behaupten zu dürfen, daß die in Rede stehende in dieser Gestalt von Auber zum erstenmal gebraucht worden ist.

Es wäre noch manche Bemerkung über diese erste Partie, hinsichtlich der Instrumentation u. s. w. zu machen, aber wir fürchten, uns für manchen Leser schon zu lange dabei aufgehalten zu haben. Wir werden daher in dieser ausführlichen Weise der Besprechung nicht fortfahren,

sondern nur noch eine kurze Uebersicht über den weitern Verlauf der Oper geben.

Leon möchte nun seine Erkenntlichkeit ganz beweisen. Roger ladet ihn ein, bei seiner Hochzeit zu bleiben; aber dieß schon muß er ausschlagen, denn gerade um diese Stunde ward er zu einer geheimen Zusammenkunft, die eine Herzensangelegenheit zu betreffen scheint, bestellt. Er entfernt sich. Es ist Nacht; die Hochzeitsgäste ziehen nach Hause, Henriette in's Brautbett zu begleiten, während Roger die Zeche bezahlt. Dieser eilt, seine Freunde wiedereinzuholen, aber plötzlich wird er von zwei Unbekannten überfallen. Man fragt, ob er ein Maurer sei; man verbindet ihm die Augen und führt ihn fort.

Der zweite Akt spielt in der Wohnung des türkischen Gesandten. In einer prächtigen Grotte sind die Weiber desselben versammelt. Unter ihnen befindet sich eine junge Griechin, Irma, seine Sklavin, die er bei seiner Rückkehr heirathen will. Es wird spät, man geht zur Ruhe. Irma vertraut einer Freundin, daß sie, weil morgen der Gesandte mit seinem ganzen Gefolge Frankreich verlassen werde, einen jungen Franzosen, ihren Geliebten, (es ist Leon de Mérinville) durch ein Billet in diese Grotte bestellt habe, um mit ihm zu entfliehen. Ohne ihr Wissen ward diese Bot-

schaft verrathen, der Gesandten will sich auf ächt türkische Weise rächen. Das Billet wird Leon überbracht. Er stellt sich zu der bestimmten Stunde ein. Die in französische Kleidung verkappten türkischen Diener überfallen die Liebenden, fesseln sie und lassen den Eingang zur Grotte vermauern. Der Maurer ist Roger, er erkennt seinen Wohlthäter, aber er kann sich ihm nicht verständlich machen, denn er ist bewacht. Da singt er wieder: „Du courage, du courage, les amis sont toujours là!“

Der dritte Akt führt uns in Roger's Haus. Es ist sechs Uhr Morgens. Henriette hat die ganze Nacht auf ihren Mann gewartet und so die erste Nacht ihrer Ehe zugebracht. Frau Bertrand, die schon im ersten Akt Zwietracht in diese Ehe streuen wollte, kömmt, um die Unruhe der jungen Frau auf's Höchste zu steigern; sie hat Beweise von der Untreue ihres Mannes, sie nimmt sie mit sich nach Hause, um ihr Alles zu offenbaren. Roger erscheint. Man hat ihn an der Barriere an demselben Orte wieder freigelassen, wo man ihn gewaltsam fortführte. Doch wie soll er die Befreiung seines Wohlthäters bewirken? Er weiß nicht, bei wem und wo er war. Keine Spur kann ihn darauf bringen. Henriette kehrt von der Nachbarin zurück; sie überhäuft ihren Mann mit Vorwürfen: „Was hast

Du diese Nacht gethan, wo warst Du?" — „Ich weiß es nicht." — „Ach! Du weißt es nicht! wohlan, so weiß ich es: unsere Nachbarin hat Dich mit Unbekannten aus einem Wagen steigen und in ein Haus gehen sehen, zu Leuten, die viele Weiber haben; ein sauberes Beispiel!" — „Aber zu wem denn? ich bitte Dich, mein Weibchen." — „He, zum türkischen Gesandten." — „O Glück, o Herzens-Henriette!" Er küßt sie, er drückt sie an seine Brust und läuft weg. Sie, die von Allem noch nichts weiß, glaubt nun, ihr Mann sei verrückt; aber bald wird sie durch den Jubel des Volks, das die beiden Befreiten im Triumph herbeiführt, von der Wahrheit überzeugt. —

Im Jahre 1826 erschien eine neue Oper von Auber: Le Timide, on le nouveau séducteur, Text von Scribe, zum erstenmal auf der Bühne. Sie hatte aber nur einen mittelmäßigen Erfolg und ist unseres Wissens später nicht wieder aufgeführt worden.

Viel Glück machte dagegen eine andere Oper, die Auber in demselben Jahre auf die Bühne brachte: Fiorella (das Pilgerhaus), zu welcher Scribe ebenfalls den Text geliefert hatte. Diese Oper interessirt durch den romantischen Stoff und spannende Situatio-

nen. Die Musik enthält pikante Melodien und viele treffliche Instrumentaleffecte.

Ueberblicken wir die Reihe der Werke, welche Auber bisher im komischen und ernst-komischen Operngenre geschaffen hatte, so müssen wir anerkennen, daß sie alle ohne Ausnahme zahlreiche, treffliche Partien enthalten, daß sie der Zeit und der Bühne sehr geschickt angepaßt sind und sich in den Hauptsachen durch Eleganz und Zierlichkeit auszeichnen. Dagegen vermissen wir an ihnen jene Kraft und charaktervolle Leidenschaft, die wir in seiner Oper „die Stumme von Portici" bewundern.

Diese fünfaktige Oper, welche Auber nach einem Text von Scribe und G. Delavigne komponirt hat, ist unstreitig sein musikalisch-dramatisches Hauptwerk. Sie wurde zum erstenmal im Jahre 1828 in der großen Oper zu Paris gegeben und griff so gewaltig durch, daß der Beifall überall, wo sie gegeben wurde, ein ungeheurer war. Nicht allein in Frankreich und den Niederlanden, namentlich in Brüssel, sondern auch in Deutschland und selbst in Italien, wo man nur Vaterländisches will, wurde sie mit Jubel aufgenommen, so oft sie auch wiederholt wurde. Halfen auch selbst hierbei glückliche Umstände, die in der Zeit lagen, nicht wenig, so muß doch von jedem gerecht Urtheilenden zugestanden werden, daß sie nicht blos trefflich

konzipirt und überaus gelungen gearbeitet, sondern auch durch und durch frisch und ergreifend im Einzelnen und im Ganzen gehalten ist, ein Kunstwerk seiner Art, das auch von den Deutschen stets für das glänzendste Hauptwerk Auber's angesehen worden ist und mit einem Rechte, dem selbst in Frankreich, wo manches durchaus Nationale in seinen übrigen Arbeiten viel und mehr als anderwärts gelten muß, Niemand widerspricht. Diese Oper war es denn auch vorzüglich, die ihm einen ausgebreiteten Ruhm und unter seinen Landsleuten so viel Nachahmer erwarb, daß er allerdings an die Spitze der neuen Richtung hauptsächlich in seinem Vaterlande bis auf Meyerbeer gestellt werden muß.

Wo auch „die Stumme" gegeben worden ist, überall hat sie sich eines ausgezeichneten Beifalls zu erfreuen gehabt, und überall fährt man fort, sie mit erhöhter Theilnahme zu spielen und zu hören. Auf welchen Standpunkt musikalischer Beurtheilung man sich auch stellen mag, was man nach der einmal wieder eingerissenen Parteisucht auch immerhin für das allein Rechte und Höchste in der Tonkunst halten mag: Eines wird man, um des allgemeinen Erfolgs willen, diesem Werke Auber's doch nicht nehmen können, daß nämlich der Componist wie die Dichter den Hauptpunkt, von welchem aus das Wohlgefallen unserer Tage wie

ein Strahlenrad nach allen Seiten sich schnell verbreitet, glücklich getroffen und sie sich dadurch den Dank der Zeitgenossen in hohem Grade gewonnen haben. Man wird also die Oper auch zugleich als musikalisch historisches Aktenstück zur genaueren und umsichtigern Würdigung unserer Zeit anzusehen haben.

Was den Styl der Oper betrifft, so können wir hier um so weniger geneigt sein, uns darüber zu verbreiten, je ausführlicher und namentlich in den Opernstyl eingehender der Gegenstand behandelt werden müßte. Daß übrigens der französische Styl in Hinsicht auf Rhytmus, romanzenmäßigen Wechsel des Dur und Moll und dergleichen in dieser Oper der vorherrschtnde ist, wird eben so wenig befremden, als es bei dem damaligen Zustande der französischen Musik auffallen kann, daß Manches in derselben weit mehr an den italienischen als deutschen Styl sich anschließt. Wir haben also im Ganzen die Art der musikalischen Darstellung als eine gemischte zu erklären, die jedoch, wie das auch löblich ist, weder das Vaterland noch die Zeit des Componisten zu verläugnen sich anstrengt. Und gerade darin, daß nichts schwerfällig gesucht und doch mit gutem Willen für das höhere Streben im melodischen und harmonischen Gange fortgeschritten wird, liegt nach unserm Ermessen ein nicht geringes Lob für den Componisten,

wie die Entflammung des Publikums wohl zum Theil eben darin, wenn auch ihm unbewußt, seinen guten, das Publikum und den Tonsetzer ehrenden Grund finden dürfte.

Die Leben und Wärme athmende Ouvertüre enthält so viel Schönes, daß sie überall und allezeit den ungetheilten Beifall der Hörer erhalten wird. — Die Introduktion beginnt leicht und freundlich mit einem Chore hinter der Scene, zwischen welchem der Prinz Alphons melodisch klagend die Bewegung seines Herzens schildert, welcher Contrast durch die im Sologesange romanzenähnliche Rhythmik nicht sehr abstechend, und eben darum nur desto eindringlicher wirkt. Wenn wir auch in der Folge zuweilen wenigstens etwas mehr Gefühlstiefe wünschen möchten, so würde sie doch gleich Anfangs nach unserm Dafürhalten ganz und gar nicht am rechten Orte sein, weil der Componist dadurch sich selbst der nothwendigen Steigerung des Ausdrucks beraubt haben würde, will er nicht in einen andern sehr übel wirkenden Fehler verfallen und sich zu Ueberspannungen aller Art hinaufschrauben.

Die ganze Einleitung ist durchaus nur leicht und gefällig. Die langen Recitative zwischen Alphons und seinem Vertrauten Lorenzo gehen doch schnell genug vorüber, und es ist deshalb recht wohlgethan, daß

sie nicht durch Instrumental-Zwischensätze, und wären es die geistreichsten, verlängert worden sind, was sie dem größten Theile des Publikums langweilig gemacht hätte. Das Gespräch wird durch das herannahende Volk unterbrochen, das jubelnd der Vermählungsfeierlichkeit des Prinzen Alphons und der spanischen Prinzessin Elvira entgegen strömt und mit seinem Festgesange die Einleitung beendigt.

Nro. 2. Recitativ und Arie Elvirens wird durch schöne Melodie, geschmackvolle Verzierung und jene allgefällige Tändelei, die mit der Rechten die Herzlichkeit und mit der Linken die Artigkeit und die modische Bravour begrüßt, des erwünschtesten Beifalls nie ermangeln.

Nro. 3. Balletmusik Nro. 1. Nro. 4. Balletmusik Nro. 2 durch rhythmischen Wechsel ergötzlich. Nro. 5. Scene und Chor. Fenella (die Stumme) stürzt, von Soldaten verfolgt, zu den Füßen der Prinzessin Elvira, die mitleidig ihr Schutz verspricht. Der von ihr befragte Soldat Selva berichtet, daß die seit Wochen auf des Königs Befehl Eingekerkerte heut entflohen sei. Die Stumme bezeugt ihre Unschuld durch Blicke gen Himmel und sucht der Prinzessin deutlich zu machen, daß Liebe die Quelle ihres Unglücks sei u. s. f. Bewegt sagt ihr Elvira den Schutz ihres

Gatten, der eben Fenella's noch geliebter Verführer ist, feierlich zu. Lorenzo verkündet, Alle seien am heiligen Orte versammelt und Priester und Volk harren nur auf die Prinzessin. Da beginnt der Trauungszug, und der Chor, melodisch schlicht durch unerwartete Zwischenharmonien gehoben, fleht auf das schöne Paar den Segen des Himmels herab. Fenella naht, Selva sucht sie mit seinen Soldaten zu entfernen.

Nro. 6. Finale. Die Trauung ist vollzogen. Fenella sinkt mit einem Schrei der Verzweiflung in die Arme einiger Frauen. Elvira, die an diesem glücklichen Tage doppelt zum Wohlthun geneigt ist, führt ihrem Alphons die Bebende zu: „Ach, die Aermste hier zu schauen, u. s. w." (Elvira, Alphons, Lorenzo und Selva, dazu Chor der Soldaten und des Volks, von theatralischer Wirkung.) Elvira schöpft Verdacht und Fenella bekennt offen, daß Alphons der Mann sei, der ihr einst diese Schärpe gegeben und der sie verrathen habe. Dieß Bekenntniß ruft mannigfaltige Verwirrung hervor; endlich entflieht Fenella mitten durch das ihr Raum gebende Volk, das sie nicht aufgehalten wissen will.

Der zweite Akt beginnt nach kurzer Instrumental-Einleitung mit einem sehr lebendigen Fischerchor, in dessen Hauptmelodien wieder das französisch-romanzen-

mäßige Verweben des Dur und Moll, wie in dieser Oper sehr oft, vorherrschend ist, und zwischen diesem Hauptmotive kommen nun in einem Rondogesange Nebenausführungen, welche die Wiederkehr des Hauptthemas noch freundlicher machen würden, wenn es kürzer gehalten wäre. Als darauf das Oberhaupt der Fischer, Masaniello (der anziehendste Charakter im Stücke, Bruder der Fenella), sorgenvoll erscheint, wendet sich die Bewegung aus F dur schnell nach Moll, und gleich darauf nach Des dur. Man sucht ihn zum Singen zu bewegen, und er stimmt sein altes Fischerlied an, die Barcarole Nro. 8, gefällig und gleichfalls durch rhytmische Bewegung und Dur- und Mollwechsel gehoben. Masaniello's Genosse, Pietro, verkündet in kurzem Recitative, Fenella sei noch nicht entdeckt, und Masaniello's Zorn erglüht gegen ihren Verführer. Das darauf folgende Duett zwischen Beiden (Nro. 9), worin sie das Joch des Vaterlandes zu brechen sich geloben, ist überaus ergreifend. Am Ende desselben erblickt Masaniello die Schwester auf dem Felsen, im Begriffe, sich in's Meer zu stürzen. Nro. 10. Recitativ: „Was seh' ich! Fenella, die Schwester, kehrt zurück!" Sie eilt in die Arme des Bruders, entdeckt sich ihm, ohne ihren Verführer nennen zu wollen, den sie noch liebt. Ergrimmt, schwört ihm Masaniello den Tod,

und es gelingt der Schwester nicht, ihn zu besänftigen. Nro. 11. Finale. Er ruft die Fischer zusammen und entflammt sie zum Sturze der Tyrannei. Sie sind bereit. Masaniello räth Verheimlichung ihres Vorhabens, besonders vor Frauen und Kindern.

Damit die Verstellnng um so besser gelinge, wird die Barcarole angestimmt, deren Melodie ebenfalls sehr lebentig ist. Der $^6/_8$ Takt verwandelt sich in $^4/_4$, als Pietro ankündigt, daß bewaffnete Schaaren erscheinen. Der Fischer Borella, dadurch entmuthigt, bringt Furcht unter die Versammelten, die Masaniello's Kraft schnell zu verjagen versteht. Wieder erklingt die Barcarole. Masaniello gebietet ihnen, sich heimlich mit Dolchen zu bewaffnen, und belebt das Rachegefühl, das nun in wachsender Gluth bis zu Ende immer höher auflodert.

Dritter Akt. Nr. 12. Duett. Alphons und Elvira. Die Versöhnungsscene muß durch sehr feurigen Vortrag gehoben werden. Geschieht dies, so muß die Wirkung eine außerordentliche sein. Auch das angehängte kurze Recitativ, in welchem die versöhnte Elvira für die unglückliche Fenella sorgt, nach welcher Alphons sogleich zu senden verspricht, ist psychisch wohl berechnet, denn Gefühle des Edelmuths lassen überall schön. Nr. 14. Chor der Landleute, die zu Markte

eilen, sehr leicht und einnehmend, ohne alle Ansprüche, macht durch seine Frische und Natürlichkeit den erfreulichsten Eindruck. Nr. 15. Die Tarantella. Ballet Nr. 3. Nr. 16. Scene und Chor. Selva vertheilt seine Soldaten auf dem Markte. Fenella wird von ihm entdeckt und von den Soldaten abgeführt. Das Chor der Frauen klagt über Tyrannengewalt. Selva tritt dagegen ziemlich soldatisch auf. Masaniello stürzt herbei; nach kurzem Wortwechsel befiehlt Selva, ihm den Stahl zu entreißen. Der Unglückliche, der es wagt, wird sogleich von Masaniello niedergestoßen. Bei seinem Racherufe zucken alle Landleute ihre Dolche und die entwaffneten Soldaten ergreifen die Flucht. Wilder Chor des Aufruhrs. Masaniello ermahnt zum Gebete, das (Nr. 17) im vierstimmigen Chor folgt (denn die drei Solostimmen: Masaniello, Pietro und Borella verstärken blos den Chor in denselben Tönen). Er ist sehr einfach; ohne bedeutende Erfindung weder in Harmonie, noch in Melodie. Alles geht dabei seinen ganz natürlichen Gang, und es gefällt auch natürlich, denn nach dem wilden Lärm kommt einfach stille Bitte und hinterher wieder Lärm, der am Ende das Freundliche in der Erinnerung noch freundlicher macht. Darum ist auch, der Himmel weiß von wem, ausgesprengt worden, es sei die Melodie dieses Gebetes von einem neapo-

litanischen Abendliede entlehnt. Wir sind jedoch im Stande, diese Sage berichtigen zu können. Auber hat weder in diesem Gebete, noch in den Barcarolen, noch sonst wo geflissentlich sich fremder Motive bedient, was der Componist selbst in folgendem Bruchstücke eines Schreibens beglaubigt: „Obgleich deutsche Journale irrthümlicher Weise verbreitet haben, daß die Barcarolen in der Stummen von Portici nicht von mir wären, so würde ich doch darüber geschwiegen haben, wiewohl ich mich zu wenig reich an meinem eigenen Mitteln finde, als daß man mir ohne Nachtheil irgend etwas, was mir die Nachsicht des Publikums erworben hat, entziehen könnte; aber ich muß den Vortheil des Herausgebers dieser Oper, dessen Eigenthum man hierdurch angreift, vertheidigen. Ich erkläre daher, daß ich in keinem meiner Werke National-Melodien eingeschaltet habe, und daß alle Gesang- und Tanzmotive in der Stummen von Portici sämmtlich von meiner Composition sind. Haben Sie die Güte, mein Herr, dieser Erklärung die schickliche Oeffentlichkeit zu geben u. s. w. *)

***) Quoique ce soit par erreur, que les journaux d'Allemagne aient répandu, que les barcaroles de la »Muette de Portici« n'étaient pas de moi, j'aurais cependant gardé le sience à ce sujet, bien que je me trouve trop peu riche de mon propre fond,**

Nr. 18. Finale: „Auf, Brüder, auf, zur Rache!“ Kurz und theatralisch.

Der vierte Akt fängt (Nr. 19) mit Recitativ und Arie Masaniello's an, ansprechend, wie der ganze Charakter dieser Hauptperson. Nr. 20. Der Vicekönig ist nach Chateau-neuf entflohen; Masaniello will stürmen lassen. Da erscheint, bleich vor Schrecken, Fenella, die Gräuel der Verwüstung schildernd, denen der Bruder den Ton leiht. Erschöpft sinkt sie in seine Arme; er wünscht ihr labenden Schlummer in einem wunderschönen Andante con moto. Nr. 21. Scene und Chor. Pietro meldet, das Volk verlange zum Opfer den Gebieter und Neapel frei; der Sohn des Vicekönigs, Alphons, soll noch fallen. Masaniello mahnt, das Blutvergießen zu enden; Fenella ist außer

---

pour qu'on puisse me dérober sans inconvenient une portion quelconque de ce, qui m'a acquis l'indulgence du public; mais je dois défendre les intérêts de l'éditeur de cet opéra, dont on attaque ainsi la proprieté.

Je declare donc, que dans aucun de mes ouvrages je n'ai intercalé d'airs nationaux, et que tous les motifs de chant et de danse de la »Muette de Portici« sont entièrement de ma composition. Veuillez, Monsieur, me rendre le service de donner à cette declaration la publicité convenable et me croire etc. Votre très-humble serviteur Auber m. p.

sich, das Volk tobt fort. Da Masaniello Ruhe gebietet, wirft man ihm Verrath vor; Fenella stellt sich schlafend. Endlich läßt man sich doch bewegen, in das Innerste der Hütte sich zu begeben, damit Fenella's Schlaf nicht gestört werde. Man pocht; Fenella öffnet und Alphons tritt mit Elvira bittend ein. Während Fenella zwischen Rache und Mitleid schwankt, singt Elvira (Nr. 22) eine Kavatine. Fenella schwört, sie zu retten oder mit ihnen zu sterben. Masaniello kommt dazu. Nr. 23. Quartett und Chor. Bald verheißt er den Fremden des heiligen Gastrechts Sicherheit. Darauf erscheint Pietro und meldet, die Väter der Stadt und das Volk nahten, der Tapferkeit Masaniello's die Schlüssel der Stadt zu überreichen. Pietro erkennt Alphons und erklärt, er müsse sterben; Masaniello drückt seine Wuth aus. Elvira trotzt dem Tode, Alphons bittet nur für der Gattin Leben, und Masaniello gedenkt seines Schwures. Alles voller Leben bis zu Ende. Nr. 24. Finale. Pietro und das Volk dringen auf Alphons ein, der tapfer sich zur Gegenwehr rüstet. Masaniello erklärt ihn für seinen Schützling. Der Lärm dauert fort, bis Masaniello dem Borella befiehlt, das hohe Paar auf seinem Nachen mit Gefahr seines Kopfes nach Chateau-neuf zu bringen. Pietro: „So, Brüder, wech-

felt nun Tyrannenjoch." Nach kurzem Instrumentalsatze singt der Chor des Volks! „Erschallt dem Helden Lieder;" dazu lassen sich Pietro und die Verschworenen vernehmen: „Ha, singt ihm Knechteslieder! Auch ihm den Tod!" — Masaniello nimmt Abschied von seiner niederen Hütte und von seinem Glück. Von Neuem jauchzt ihm das Chor des Volkes zu und die Verschworenen drohen.

Fünfter Akt. Nr. 25. Nach kurzer Instrumental-Einleitung zeichnet sich Pietro's Barcarole abermals durch rhythmische Originalität und romanzenmäßigen Dur- und Moll-Wechsel aus. Das sich daran schließende kleine Chor wirkt durch seine unbefangene Frische desto ergötzlicher, je mehr in Pietro's Romanze etwas Unheimliches, gleich einem blutigen Schatten, zwischen den Tönen hinschauert. Gleich darauf berichtet Pietro einem Mitverschworenen, er habe bereits dem Masaniello wirksames Gift beigebracht. Nr. 26. Finale. Unter die Verschworenen schleicht sich die Furcht, denn Alphons naht mit auserlesenen Kriegern. Die Menge fürchtet des Himmels Strafe, die nur Masaniello abwenden könne. Borella klagt, er sei wahnsinnig geworden, was Pietro für Strafe des erzürnten Gottes ausgiebt, wofür ihm das Volk schwer droht. Als nun der wahnsinnige Masaniello das Hülfe erharrende

Volk erblickt, stöhnt er in hohen Tönen seinen alten Aufruf zur Rache gegen die Tyrannei schaudernd hervor; dann wiederholt er aus dem alten Fischerliede: „Stille! still!“ u. s. w. Die Menge stimmt ihr Kampflied an und will ihn zum Führer; Masaniello's verworrener Sinn wiederholt Bruchstücke des Vergangenen. Fenella eilt zu ihrem Bruder, dessen Zustand sie nicht bemerkt, und meldet ihm die Flucht der Lazzaroni und das Nahen der Heerschaar. Muthlos zittert selbst Pietro, weiß aber listig Masaniello's Muth zu wecken, der auf's Neue zum Kampfe ruft. Der Chor läßt den Kampfruf wieder ertönen. Auch jetzt noch sorgt Masaniello für seine Schwester, befiehlt dem Borella zurückzubleiben, und überläßt ihm die Sorge für Fenella, die den Himmel um Erhaltung ihres Bruders anfleht, sich der Schärpe entledigen will, es aber nicht vermag, und sie mit Küssen bedeckt. Bleich tritt Elvira ein und mahnt sie, den Ort des Schreckens zu fliehen. Fenella, die nichts mehr zu verlieren hat, will bleiben. Das Getümmel vermehrt sich. Alphons naht. Fenella fragt nach dem Bruder: er starb den Heldentod. Die Unglückliche sinkt in Borella's Arme; sich aufraffend legt sie in zärtlicher Wehmuth Alphons' und Elvira's Hände in einander, stürzt nach der Treppe im Hintergrund und winkt

ihnen Lebewohl. In diesem Augenblick speit der Vesuv Flammen aus. Fenella eilt auf die Höhe, betrachtet das Schauspiel eine kurze Zeit, löst dann ihre Schärpe, schleudert sie nach Alphons' Seite zurück, hebt den Blick gen Himmel und stürzt sich in den Abgrund. Der Chor singt: „Erbarmen! Erbarmen! Gebeut der Flammen Gluth! Ach, der Opfertod der Armen besänft'ge ihre Wuth!" Ein kurzes Nachspiel des Orchesters beschließt des Ganze.

Ueberblicken wir nun das Werk, so können wir nicht umhin zu bemerken, die Dichter haben dem Componisten einen trefflichen Stoff geliefert, der dem Theater überaus günstig ist und den Bewegungen der Töne vorzüglichen Raum läßt. Die Fabel spannt vom Anfang bis zum Ende. Mehrere Charaktere sind sehr gut gezeichnet. Neben wild Leidenschaftlichem steht Sanfteres, neben dem Schrecken erhebt sich edelmüthige Rührung. Dazu gesellt sich das lebendige Treiben der Volksmasse, und das Toben des Vesuv's ist nicht das Geringste, was der Oper Reiz verleiht.

Die Musik ist erhaben, leidenschaftlich, energisch und dabei durch und durch originell. Sie zeigt eine kunstgeübte Meisterhand und einen erfahrenen Sinn, der seine natürlichen, in der Regel den Situationen angemessenen Melodien durch frappantes Hineinwerfen, mehr

von Zwischenharmonien als von Harmonienfolgen, meist theatralisch wirksam zu heben weiß. Bei aller äußerlichen Spannung, die durch erregte Theilnahme an der Handlung, durch rhythmische Belebung und harmonischen Schmuck festgehalten erscheint, wird das tiefere Gefühl nirgend mehr in Anspruch genommen, als es der Herrschaft des äußerlichen Reizes zuträglich ist. Dieß sind Gründe genug, warum die Oper überall mit überwiegendem Beifall aufgenomm wo r den ist.

Der ungeheuere Erfolg dieses dramatischen Tonwerks hat eine Anzahl Verleger bewogen, Klavierauszüge, vierhändige Arrangements, Potpourris der beliebtesten Stücke der Oper u. dergl. m. zu veranstalten. Wir glauben dem Leser einen Dienst zu erweisen, wenn wir die bessern von diesen Bearbeitungen hier kurz bezeichnen.

„Die Stumme von Portici (La muette de Portici), große Oper in 5 Aufzügen, Musik von D. F. E. Auber. Vollständiger Klavierauszug, von C. Zulehner. Das französische Gedicht von Scribe und Delavigne. Die deutsche Uebersetzung von Th. v. Haupt. Leipzig, bei H. A. Probst."

Dieser Klavierauszug ist gut gearbeitet, das Meiste spielt sich leicht. Auch die deutsche Uebersetzung (der französische Text ist mit abgedruckt) ist im Ganzen löb-

lich. Der Stich ist sehr schön, die äußere Ausstattung überhaupt lobenswerth und der Preis billig.

„La Muette de Portici (die Stumme), Oper in 5 Aufzügen, Musik von D. F. Auber. Vollständiger Klavierauszug. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig."

Diese Ausgabe liefert den deutschen Text, dessen man sich auf dem Berliner Theater bedient. Sie ist oft vollgriffiger, zuweilen weniger arpeggirt, als die bei Probst erschienene. Die Stimmen der Partitur sind mehr durch verschiedene Oktaven, auch zuweilen mit darüber gesetzten Namen der Instrumente im Auszuge bezeichnet.

„La Muette de Portici etc. Die Stumme von Portici, Oper in 5 Akten, Musik von D. F. E. Auber, Klavierauszug von G. Harbardt, Großh. Hessischem Kammermusikus. Mainz und Antwerpen, bei Schott Söhne.

Auf dem Umschlage zeichnet sich diese Ausgabe durch ein artiges Bild des Masaniello aus, der von drei mit ihren Fahrzeugen beschäftigten Fischern umgeben ist. Der Text ist französisch und deutsch, das Format, wie bei den vorigen, langfolio. Der Klavierauszug ist gut, der Stich deutlich. Nur ist die Ausgabe nicht so

vollständig, wie die beiden in Leipzig erschienenen Sämmtliche Ballets sind z. B. hier weggelassen.

„Die Stumme von Portici. Oper in 5 Aufzügen. Musik von D. F. E. Auber. Vollständiger Auszug für's Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte). Wien, bei T. Haslinger."

Wer textlose Opernmusik liebt, findet in dieser schön ausgestatteten Ausgabe Alles, was er nur wünschen kann. Das Titelblatt ist mit einem Kupfer versehen, den Vesuv darstellend, auf dessen rauchenden Krater die unglückliche Fenella zueilt. Am Fuße des Berges erblickt man Masaniello und seine Gefährten.

La Muette de Portici. (Die Stumme von Portici) 2c. von Auber. Für das Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte) im leichten Style für die Jugend bearbeitet. Wien, bei T. Haslinger."

Die neueste Ausgabe des Clavierauszugs mit Text ist bei Philipp Reclam in Leipzig erschienen; sie ist vortrefflich ausgestattet, zum Singen und Spielen gleich gut zu gebrauchen und hat den außerordentlich billigen Preis von 20 Sgr.

„Ouverture et huit pièces favoris de l'opéra „la Muette de Portici" par D. F. E. Auber, arrangée pour deux Violons. Mayence, chez les fils de B. Schott."

Für Vergnügen und Uebung nicht weniger Violinspieler, besonders derer, die entfernt von größern Städten leben und nur selten Opern und Conzerte besuchen können, ist durch diese Bearbeitung dankenswerth gesorgt.

„D. F. E. Auber, Ouverture de l'opéra: La Muette de Portici, arrangée en trio pour Flûte, Violon et Guitare par P. Grabeler. Bonn, chez N. Simrock."

Die Ouvertüre der Oper ist hier in neuer Zusammenstellung, für alle drei Instrumente angemessen, geliefert worden.

„Ballet-Musik aus der Oper: Die Stumme von Portici von D. F. E. Auber, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von A. Reithardt. Berlin, bei T. Trautwein."

Diese Musik ist Jedermann bekannt und überall, wie die ganze Oper, in höchstem Grade beliebt. Wir haben daher nur zu versichern, daß dieses Arrangement für vier Hände gut gearbeitet ist, und daß sich das Ganze ohne Schwierigkeit zur Freude der Spielenden und der Hörenden vortragen läßt.

Ein Jahr war kaum vergangen seit der ersten Aufführung der „Stumme“ in Paris, als auf dem Théâtre Feydeau eine neue Oper: „La Fiancée (die Braut)“ von unserm Meister erschien. Diese dreiaktige komische Oper, zu welcher Scribe wiederum den Text geliefert hatte, machte wie die frühern Werke Auber's überall viel Glück. Die Musik zeichnet sich aus durch originelle Lebendigkeit, durch ihren leichten, gefälligen Charakter und durch reiche, geschmackvolle Instrumentation. Mit Recht hat man überall die glänzende Ouvertüre, die Kouplets und den Chor der Patrouille, eine tyroler Arie, ein geistreiches und originelles Terzett, die ganze Ballscene und eine Menge anderer reizender Partien hervorgehoben. Auf ein genaueres Eingehen in das Wesen dieser Musik haben wir uns um so weniger einzulassen, als sie nichts anderes als leichte Unterhaltungsmusik sein will und eben als solche ihre Freunde meist unter denen gefunden hat, die auf ausführliche Auseinandersetzungen wenig achten. Es bleibt uns folglich nichts übrig, als die in Dentschland erschienenen Ausgaben dieser Oper kurz zu bezeichnen, damit die Liebhaber ihrem Bedürfnisse gemäß wählen können.

Die Mainzer Ausgabe, in Langfolio, ist die stärkste von allen; sie zählt 275 Seiten und enthält Alles, was zur Musik gehört. Obgleich sich der Verfertiger des

Klavierauszuges nicht genannt hat, so ist er doch gut und so leicht spielbar, als es für solche Musik am zweckmäßigsten ist. Die deutsche Uebersetzung des bekannten Theodor von Haupt ist dem Französischen mehr nachgebildet, wie das in Uebersetzungen, die der Musik untergelegt werden sollen, der Schwierigkeit wegen gewöhnlich und oft nothwendig ist.

Dieselbe Oper ist gleichfalls in vollständigem Klavierauszuge bei Fr. Laue in Berlin erschienen. Der Text ist zum Gebrauche für die königliche Bühne in Berlin vom Freiherrn von Lichtenstein dem Französischen sehr gut nachgebildet worden. Der Klavierauszug ist gleichfalls in die Finger fallend.

Eine dritte Ausgabe der Oper haben Breitkopf und Härtel in Leipzig veranstaltet. Der Klavierauszug ist ebenfalls leicht und gut, der Text (französisch und deutsch, wie in allen Ausgaben) ganz nach der Lichtenstein'schen Uebersetzung. Die Finales, die Manchem willkommen, Andern unwillkommen sind, fehlen. —

Nach der Aufführung der „Braut" im Jahre 1829 wurde Auber zum Mitgliede des Instituts für die Abtheilung der schönen Künste an Gossec's Stelle ernannt.

Wir haben oben gesagt, daß es vorzüglich „die

Stumme" war, die Auber einen ausgebreiteten Weltruhm und unter seinen Landsleuten so viele Nachahmer erwarb, daß er allerdings an der Spitze der neuen Richtung, hauptsächlich in seinem Vaterlande bis auf Meyerbeer gestellt werden muß. Diese Ehre und diesen Einfluß haben ihm aber auch seine nachfolgenden Leistungen nicht genommen; am wenigsten konnte es seine nächste Oper: „Fra Diavolo, oder das Gasthaus in Terracina": nicht blos darum, weil die Glanzstrahlen jener auf diese lebhaft genug herüberleuchteten, sondern auch, weil sie ächt neufranzösisch alle Liebhaber dieser lebenslustigen Musik befriedigt. Aufgeführt wurde diese treffliche komische Oper zum erstenmal 1830 im Theater Feydeau zu Paris. Sie fand seitdem überall, wo sie gegeben wurde, den ungetheilten Beifall aller Freunde dieses Operngenres.

In der deutschen Textbearbeitung von Karl Blum *) wird gleich Anfangs bemerkt: „Die Oper bedarf, um vollen Effekt zu erreichen, Sorgfalt in der Scenirung, in Beobachtung der geringsten Kleinigkeiten,

---

*) Fra Diavolo oder das Gasthaus in Terracina, vomische Oper in drei Aufzügen von Scribe, Musik kon D. F. E. Auber. Zur beibehaltenen Musik bearbeitet von Karl Blum. Vollständiger Klavierauszug, Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen.

und ein rasches, lebendiges Spiel." Die gravitätische Gattung der beiden englischen Charaktere, eine außerordentliche Sorgfalt in der Toilettenscene Zerlinens und die möglichst rasche Gefangenehmung im dritten Akte werden besonders empfohlen, worauf eine genaue Beschreibung des Kostüms folgt. Dieß sind ganz dankens= und bemerkenswerthe Winke, denn allerdings kommt bei dieser Oper sehr viel auf das Aeußere an.

Indem wir nun die einzelnen Nummern durchgehen, geben wir zugleich eine gedrängte Darstellung des Ganzen der Handlung.

Die Ouvertüre beginnt mit einem brillanten Marsche, der sich besonders beim Uebergange in das Allegro auszeichnet.

Ein Chor römischer Soldaten macht sich im Wirthshause lustig, zechend in der Hoffnung, den Diavolo zu fangen. Der Offizier Lorenzo ist traurig, denn er liebt Zerlinen, des Gastwirths Töchterlein, die morgen an den reichen Pachterssohn Francesco verheirathet werden soll. Das Mädchen macht aber dem Soldaten Muth. Plötzlich erscheint ein karikirt=brittisches Ehepaar, Lord Kookborn und Lady Pamela, und ruft (im Act. $^6/_8$): „Ach, zu Hülfe!" Man äußert seine Verwunderung und erfährt, daß die Juwelen und aller Putz der Reisenden in Räubers Hände gefal=

len sind. Hier thun einige Durchgangs- und Vorhalts-noten gute Dienste. Sogleich wiederholt der Chor seinen Gesang dazu, und Pamela fährt fort, ihren gleichgültigen Schmerz über ihren Verlust zu erneuern, und man erfährt bei dieser Gelegenheit, daß Diavolo in jener Gegend hausen soll. Darum wollen auch die Soldaten fort, und die Tompeten blasen. So weit die Introduction.

Nach leichten Zwischengesprächen, worin zehntausend Franken Belohnung dem Wiederbringer der Juwelen das Wichtigste sind, singen Mylord und Mylady ein Ehestandsduettchen, worin sie das Gegentheil von dem will, was er will und nicht will. (Der Hauptspaß ist auf den englischen Accent des Wuill' gelegt, was daher auch in der Musik sehr oft wiederholt wird.) Die Kouplets singen sich natürlich im Volkstone leicht hin.

Kaum hat der Lord behauptet, daß seine Gemahlin den Marquis von Neapel, der sie überall zärtlich verfolgte, nicht wiedersehen wird, als auch schon der neue Amadis, der der Diavolo selber ist, angefahren kommt. Es beginnt ein artiges Quintett. Der Marquis singt, er werde bis morgen bleiben, und der Engländer versichert, „das geschieht nicht wegen mir.“ Die Melodien sind leicht und frisch und werden immer gleichmäßig begleitet. Darauf wird dem Marquis etwas über

den Diavolo vorgesprochen und Zerline singt eine höchst gefällige Romanze von dem Räuber, die er selbst in der dritten Strophe kommentirt. Nun stellen sich noch zwei gemeine Räuber ein, die Quartier erhalten, weil der Marquis für sie gut sagt. Im folgenden Terzett begrüßen sich Pamela und der Marquis in glücklich verwebten Akkordmodulationen mit einer Barcarole; der Lord kommt dazu. Im Gespräche gesteht der Engländer, daß sie zehntausend Franken in ihre Reisekleider eingenäht haben, mit gebührender Bewunderung seiner List, worauf der Marquis sein Plänchen baut. Die Hörner erschallen und mit einem Marsche (⁶/₈) tritt das Finale ein. Die beiden Räuber melden während desselben die Ankunft der Soldaten, die bald im Chore mit der Dienerschaft des Gasthauses Viktoria! singen. Zwanzig Räuber sind gefallen und bei einem ist der Schmuck gefunden worden, was der Marquis für ein Unheil, die Andern für ein Glück erklären. Pamela bietet dem Lorenzo, der wieder aufbrechen will, weil er dem Räuberhauptmann auf der Spur zu sein glaubt, die zehntausend Franken Belohnung vergebens an; statt seiner nimmt sie Zerline um der Hoffnung willen, daß sie nun doch wohl Offiziersfrau werde. Man freut sich aus verschiedenen Gründen; die Räuber sehen freudig der nächsten Nacht entgegen.

Zweiter Aufzug. Hier bekommt Zerlinchen viel angenehme Geschäfte, wozu sie ein artiges Liedchen singt, wie lieb sie den Lorenzo hat. Im folgenden Terzett will der Engländer schlafen gehen, worüber die Gemahlin ihm Vorwürfe macht. Zerlinchen wundert sich über die Zärtlichkeit der beiden Herzen. — Der Marquis erscheint, um sich auf die Lauer zu stellen. Auch seine beiden Raubgesellen kommen, und da nun Zerline wieder auftritt, verbergen sie sich in ein dunkles Kabinet. Das Mädchen überzählt ihre zehntausend Papierfranken, die sie unter ihrem Kopfkissen verwahren will, denn sie ist in ihrem Schlafzimmer und träumt sich als Lorenzo' Frau. Mit diesem Hauptgedanken bricht eine Kavatine ein, während welcher sie sich zierlich und anständig zum Schlafengehen anschickt. Sie ist so naiv, daß sogar die Räuber einmal im Zwischentrio lachen. Sie erschrickt und tröstet sich. Endlich empfiehlt sie sich im Gebete dem Schutze der heiligen Jungfrau und begiebt sich zur Ruhe. Da schleicht das dreiköpfige Ungethüm aus seinem Schlupfwinkel. Dolche werden gereicht, des Lords Zimmer bezeichnet, und der Bandit Beppo will sogar Zerlinchen ermorden. Schon zuckt der Stahl: da fleht Zerlinchen im Traume noch einmal um den Schutz der heiligen Jungfrau, und draußen vor dem Thore, da pocht's und lärmt's gewaltig. Es sind die

Dragoner, die so gewaltig lärmen. Zerline erwacht, Diavolo gebietet Muth und zieht sich mit den Seinen zurück. Jetzt kommt Lorenzo zu Zerlinen, Mylord erscheint auch, und plötzlich wirft der ungeschickte Beppo im Kabinet einen Stuhl um. Der Engländer hört den Lärm, drängt auf Untersuchung und somit beginnt das Finale. Plötzlich tritt der Marquis aus seinem Versteck und lügt ihnen nach gehörigen Umschweifen ein „Stelldichein" vor. Dem Einen versichert er, die Lady, und dem Andern, Zerlinchen habe ihn bestellt. Und über den eifersüchtigen Zorn, in welchem jetzt Lord und Offizier entbrennen, freuen sich die Räuber. Man fordert sich auf Pistolen, die Frauen erscheinen und inmitten dieses Tumults schließt der zweite Aufzug.

Die Scene hat sich geändert. Der dritte Akt spielt im Freien der reizenden Umgebung des Gasthauses. Diavolo in seinem Räubercostüme schreitet den Berg hinab. Er singt und philosophirt als echter Held der Büsche. Während er rechts hinwegeilt, ziehen Wirth und Hochzeitsgäste mit Blumen geschmückt den Berg hinab. Die beiden gemeinen Räuber befinden sich unter den Gästen. Der bedächtige Schwiegerpapa ermahnt nun den guten Francesco, die heilige Jungfrau zu seiner bevorstehenden Hochzeit anzurufen. Die Leute knieen theils im Vordergrunde, theils auf dem Berge vertheilt und

stimmen einen Bittgesang im $^6/_8$ Takt an, worin die Männer um ein gutes Jahr und die Mädchen um einen Mann bitten.

Nachdem der Gastwirth Alle in sein Haus geladen hat, ziehen sie lustig ab, wodurch die beiden Räuber Zeit gewinnen, sich auf das Beste mit einander zu besprechen und den Lorenzo zu beobachten, der aus dem Gasthause tritt. Er entsagt der treulosen Geliebten und hofft im Kampfe mit dem Marquis den Tod zu finden. Gleich darauf kommt der ganze Schwarm der Hochzeitsgäste wieder aus dem Wirthshause. Trinktische werden gestellt; Zerlinchen sucht vom felsenfesten Lorenzo den Grund seines gleichgültig scheinenden Betragens gesprächsweise zu erfahren, sie wird aber immer gestört. In dieser peinlichen Lage tritt das Finale mit dem Chor der Dragoner ein, die Aufbruch zum Kampfe wünschen. Es ist soeben sieben Uhr, die Stunde des Duells. Lorenzo gebietet Aufbruch. Zerline sucht ängstlich ihn zum Reden zu bringen, wird aber von den Gästen umringt. Die beiden Räuber, die einige Zeit vorher einen Befehl ihres Hauptmanns in einem hohlen Baume gefunden, gelesen und zu sich gesteckt haben, sitzen beobachtend auf einer fernen Bank, weiden sich an der Verwirrung und werden durch die Angst Zerlinens so verwegen höhnisch, daß sie den nächtlichen Gesang Zerlinens

bei der Toilettenscene laut nachspotten. Zerline hört es, schöpft Argwohn, fordert nachdrücklich die Soldaten zu einigem Verweilen auf und entdeckt redend, was sie eben hörte. Singend befiehlt Lorenzo die beiden Verdächtigen gefangen zu nehmen. Schon glauben sich die Frechen wieder frei, als ein Müller, der mit den Soldaten gegangen ist, weil er den Diavolo kennt, einen Dolch und das Papier, den Befehl des Hauptmanns, findet. Jetzt freilich ist es um sie geschehen. Der eine Räuber, Giacomo, muß das Glöckchen der nahen Capelle läuten, zum Zeichen, daß Diavolo sicher nahen kann. Beppo muß auf dem Platze in der Nähe Lorenzo's bleiben. Gäste und Soldaten verbergen sich. Man hört das Glöckchen erschallen und die Versteckten beten, daß der Plan gelingen möge. Da erscheint der Marquis im Räubergewande auf dem Berge und fragt den Beppo, ob Alles sicher sei. Die auf den Gefangenen gerichtete Büchse Lorenzo's zwingt ihn, Ja zu sagen. Der erfreute Hauptmann steigt herunter, wird erkannt, und die Räuber werden gefangen genommen. Der Chor singt nach der Melodie einer früheren Romanze: „O Herr, wir danken dir! allein durch deine hohe Macht, ward die kühne That vollbracht u. s. w." Ein Viktoria! schließt das Ganze.

Den Fra Diavolo der bekannten Legende muß

man in dem Scribe'schen Gedicht nicht suchen. Aber obwohl der Textverfasser sich die Sache ziemlich leicht gemacht hat, können wir ihm deshalb weder Gewandtheit, noch glückliche Einfälle absprechen. Das Stück hat überall gefallen und muß stets gefallen, wenn es nur recht rasch und flink gespielt wird. Es ist unstreitig eine der besten französischen Spielopern und, hat sich als solche bis heute auf dem Repertoire erhalten. Uebrigens ist Fra Diavolo ein glänzender Beweis von Auber's ausgezeichnetem Talente, großer Gewandtheit und sehr lobenswerther Reflexion. Daß er in diesem Werke manchmal mehr darnach gestrebt hat, zu gefallen, als der Kunst und sich selbst zu genügen, ist eher zu bedauern, als bitter zu tadeln. Es ist aber nicht Jedem gegeben, unbekümmert um den Beifall der Menge, nur nach reinen Kunstprincipien zu schaffen.

Im Jahre 1831 erschien ein neues Werk unseres Meisters auf der Bühne, die reizende, pikant-launige Oper: „Le Philtre (der Liebestrank).“ Der allerliebsten Dichtung von Scribe hat der Componist sich mit gewohnter Gewandheit und Bühnenkenntniß ganz im Geiste seiner Nation angeschlossen. Witz, Humor und Eleganz vermißt man nirgends darin.

Die handelnden Personen sind: Térézine, eine reiche junge Pachterin; Jeannette, eine Wäscherin;

Jolicoeur, Sergeant; Doctor Fontamoroso, ein Quacksalber; Jérôme, ein junger Landmann, der auf dem Pachthofe dient; des Doctors Diener, allerlei Landvolk und Soldaten.

Erster Aufzug. Freier Platz am Pachthofe mit reichen Erndtefeldern. Die Bauern singen unter einem Baume gelagert. Jérôme bekennt seine Liebe zu der eifrig lesenden, schönen Térézine, die bald darauf mit Lachen das Liebesabenteuer mittheilt, das sie las. Darin kommt ein Liebestrank vor, dessen Wirksamkeit Jérôme für seine Umstände zu benutzen große Lust bekommt. Unter Trommelschlag tritt der Sergeant Jolicoeur mit zwölf Soldaten auf. Er sing marschmäßig lustig, was für ein Held er im Felde und in der Liebe ist. Im Recitative nennt Térézine solche Huldigungen schmeichelhaft, und der Sergeant ist gleich seines gewohnten Sieges so gewiß, daß er alsbald den glücklichen Tag wissen will, der ihn mit der schönen Pachterin vermählen soll. Darüber ist der verliebte Jérôme ganz erstarrt. Jetzt wiederholen die Landleute ihren Chor, indem sie sich zur Arbeit anschicken. In einem neuen Recitative erklärt nun Térézine dem armen Seladon ganz unverholen, daß ihr sein ewiges Seufzen unerträglich ist, und schilt ihn, daß er nicht längst zu seinem reichen und kranken Oheim gegangen ist, der

ihn, den thöricht Gleichgültigen, leicht enterben könne. Der gute Jérôme versichert aber, daß er am Anschauen der Geliebten vollkommen genug habe. In der folgenden Arie ist Térézine sich vollkommen bewußt, daß sie gefällt, denn sie ist schöner als alle. Doch einen Mann zu lieben, vermag sie nicht. Sie will auch den Jérôme von seiner Passion heilen; er aber will von solcher Heilung nichts wissen und ist sehr betrübt. Jeannette, die Wäscherin, wirft sich zur Vertrauten auf, und Jérôme erbittet sich ein Mittel für hoffnungslose Liebe. Sie nennt ihm das einzige, das allemal hilft; man muß schnell eine andere lieben. Er erwiedert, sie möchte so gut sein und ihn aus Mitleid lieben. „Nicht übel!" versetzt Jeanette und singt neckend: „Wer kann dich sehen und widerstehen, Jüngling, so treu und hold wie Gold." Er wendet sich an die andern Wäscherinnen, die im zweistimmigen Chor dieselbe Melodie wiederholen, während er klagt, daß er im Schmerze trostlos vergehen müsse. Die bösen Mädchen lachen ihn endlich aus. Da erschallen hinter den Coulissen Trompetenstöße — der Quacksalber tritt auf. Der Chor singt: „Seht, die seltene Erscheinung, sicher ein großer Herr!" Der Wunderdoctor macht nun seine Streiche und bietet Allen ein aus Dampf bereitetes Elixir an, das Jung und Alt aus jedem Weh errettet. Der Chor preist den

großen Mann. Hierauf singt Jérôme ein Lied, französisch romanzenhaft bis zum Allegro $^4/_4$, Es dur, worin er sein heißes Blut von himmlischer Gluth durchwallt fühlt und fest überzeugt ist, es werde morgen Térézinen eben so gehen. Nur wird der liebenden Seele die Zeit bis morgen gewaltig lang. Im Recitativ drückt er noch einmal sein seliges Entzücken aus; er liebt die ganze Welt; es ist ihm unglaublich wohl, es quält ihn kein Kummer mehr, das Frühstück schmeckt ihm trefflich und ein Allegro, $^6/_8$, singt er frischweg Tralala immerfort. Unsere Leser werden denken, es ist hier eine Lücke entstanden, oder die Natur Jérôme's hat sich umgewandelt; es hat aber Alles seinen guten Grund, dem man sogleich sein Recht wird widerfahren lassen, wenn man vernimmt, daß Jérôme von des klugen Quacksalbers Elixir ein artiges Fläschchen getrunken hat, daß es Cyperwein war, der solche Dinge that. Davon weiß freilich die schöne Térézine keine Sylbe; im folgenden Duett (Allegro, $^4/_4$, A dur), behandelt sie den armen Verliebten mit Ironie und geht darauf zu einem Andantino, $^3/_8$, A moll über, worin sie schon im Voraus seine erneuten Klagen seufzen hört und seiner Qualen lacht. Allein zu ihrer Verwunderung setzt Jérôme gleich sieben Takte Tralala in Sechsachteln, C dur, ein, denen ihr Erstaunen in acht Takten

Allegro ($^3/_4$, A moll) antwortet. Von jetzt an gehen Takt- und Tonarten quer durcheinander und die erstaunte Térézine will sehen, was mit dem Jérôme eigentlich vorgegangen ist. Im Duett zeigt er sich ziemlich hoffnungsreich; er rechnet darauf, morgen geliebt zu sein und das Fräulein kommt auf den kritischen Gedanken, er wolle sich wohl gar ihrer Macht entziehen, was sie jedoch nur lächerlich zu finden sich anstrengt. Sie wird den Herrn Jolicoeur gewahr und fragt, wie es ihm hier gefällt. Im Andantino con moto ($^4/_4$, G dur) singt er in angemessener Marschbewegung, daß er, trotz aller überstandenen Gefahren, doch nie in größeren geschwebt habe, als eben jetzt und hier. Sie nimmt das freundlich hin und der Herr Sergeant wird sogleich zuversichtlich, seines Sieges gewiß. Das stört den sonst so eifersüchtigen Jérôme nicht im Geringsten, und Térézine begreift ihn gar nicht. Jolicoeur wird dagegen sehr zudringlich und will gleich den Hochszeitstag wissen. Sie freut sich, daß Jérôme doch wenigstens noch darüber blaß wird. Weil er aber sehr bald wieder unverzagt sich gebehrdet, wählt sie den achten Tag zur Hochzeit mit dem Sergeanten. Das ist dem Jérôme ganz einerlei. Er weiß, daß in acht Tagen gar Vieles sich ändern kann. Da will sie ihrer Schönheit Macht gegen den Umgewandelten anrücken lassen, kann

sich jedoch von ihrem Erstaunen über die plötzliche Metamorphose nicht erholen. Jetzt bringt der Soldatenchor eine Ordre. Der Sergeant liest: „Verdammt! Morgen ziehen wir leider davon u. s. w." Jérôme meint, es wäre gut, wenn sie schon fort wären. Der Sergeant beklagt, daß nichts beständig ist auf Erden, und daß man eine Braut sehr schwer verläßt. Sie ist verdrießlich, daß kein Mann beständig ist und will sich an Allen rächen. Jeannette stimmt ein über der Männer Treulosigkeit; Jérôme frohlockt. Der Chor der Soldaten und Landleute klingt in abgerissenen Akkorden verschiedentlich hinein. Die Männer freuen sich über den ersehnten Abzug und die Mädchen singen: „Wo kommt bei täglichen Beschwerden am Ende noch ein Tröster her?" Die Soldaten sind in Verlegenheit, wo sie bei dem ewigen Wandern am Ende noch ein Liebchen hernehmen sollen. Kurz, es ist eine wahre Noth. Jolicoeur hingegen wankt nicht in seinem Entschlusse und verlangt die Hochzeit noch heute. Das geht dem Jérôme denn doch zu weit. Térézine neigt sich zur Einwilligung und sieht mit Vergnügen ihren alten Liebhaber bestürzt. Jolicoeur ladet nun Alle schon zum Schmause. Alle sind sehr vergnügt bis auf die Liebhaber und die Ehemänner.

Zweiter Aufzug. Entreakt und Chor. Allegro $^{2}/_{4}$.

D dur, marschmäßig: „Vereint zur Hochzeitfeier, wünscht unserm Brautpaar Glück." Fontamoroso ist entzückt über die Tafelfreuden; Hochzeit und Kindtaufe mag er wohl leiden, denn er hat immer Appetit. Der Chor wiederholt sich. Hierauf wünscht die Wäscherin Jeannette mit einem Blumenstrauß in den Händen, abgeschickt von den Schwestern, dem Paare Glück: „Gott wolle eure Schritte lenken und euch den Ehesegen schenken, so wie uns Mädchen lobesam." Das wiederholen die Mädchen mit hinzugesetztem Stoßseufzer für einen Mann; dann wollen sie zufrieden sein. Da tappt der Quacksalber mit einem besonderen Liedchen hinein, das so zu sagen etwas unheimlich Mysteriöses in die volle Verständlichkeit bringt. Er will den Senator und Térézine soll das Fischermädchen vorstellen. Der Inhalt ist die Liebe eines alten Senators zu einer schönen Fischerin, die ihn leider nicht heirathen will, weil sie einen jungen Fischer zum Liebsten hat. Die Episode ist zwar klar, aber doch etwas sonderbar. Darauf sieht Jolicoeur schon den Notar kommen; Térézine ist verdrießlich, daß Jérôme sich nicht sehen läßt, weil das ihre ganze Rache vereitelt. Der Chor bringt mit seinem Glückwunsche wieder Leben in die Versammlung. Der jammernde Jérôme sucht nun den Wunderdoktor auf, der ihm eine doppelte Portion Liebestrank empfiehlt und

unmittelbare Wirkung verspricht. Das giebt dem armen Teufel neues Leben. Nur hat er kein Geld mehr, weshalb denn freilich auch kein Liebestrank weiter zu haben ist. Jérôme ist außer sich. Der Sergeant kommt und erfährt, was dem Burschen fehlt; er bietet dem Jungen hundert Franken, wenn er Soldat werden will. Jérôme sagt zu. Die Gefahr liebt Jérôme zwar nicht, aber wenn er nur einen Tag, von der Huldin geliebt, gelebt hat, soll Alles gut sein. Jérôme unterzeichnet, nimmt das Geld und läuft zum Wunderdoktor. Es folgt ein Ensemblestück. Jeannette und die andern Mädchen singen: „Solch' Glück jetzt zu erreichen, o welche Neuigkeit! jedoch sie zu verschweigen, die Klugheit uns gebeut." Neugierig fragt der Sergeant. Da entdecken denn endlich die Mädchen unter dem Siegel der Verschwiegenheit, der Thomas habe in der Stadt gehört, Jérôme's reicher Oheim sei gestorben und habe ihn zum Erben seines Vermögens gemacht. Und siehe, da kommt eben der glückliche Jérôme und singt lustig von den seltenen Kräften des süßen Trankes. Jérôme ist äußerst verwundert, wie die Mädchen alle auf einmal ihm so zufliegen und so höflich gegen ihn sind. Der Trank wirkt außerordentlich, denkt der erfreute Jérôme. Der Doktor, der mit Térézine kommt, wundert sich fast noch mehr, daß der Trank so große Dinge gethan.

Er fragt die Mädchen alle, ob sie den Jérôme wirklich lieben. Der Doktor, Térézine und Jérôme lassen sich nun im Andante con moto vernehmen: „Wie soll ich mir das zusammen reimen? Kaum weiß ich, wie mir geschieht, u. s. w.“ Die Mädchen sind wirklich in Hoffnung ganz außer sich und singen im Chore: „O welch' Glück! auf mir ruht sein Blick!“ Da offenbart uns Jeannette ein geistreiches Geheimniß: „Reiche Männer, das darf man glauben, können Mädchen die Herzen rauben.“ Es ertönt ein Allegretto, $^6/_8$, G dur, denn da unten im Schatten wird getanzt. Jeannette muntert den Jérôme zierlich auf, mit ihr zu tanzen. Das wollen sie Alle, was freilich der gute Jérôme ganz unmöglich findet, wenn man ihn morgen nicht begraben soll. Nach langem Verhandeln dieser angenehmen Sache nimmt Térézine den Jérôme bei Seite und fordert Erklärung, ob er wirklich Soldat werden wolle, wie der Sergeant ihr gesagt habe. Dazwischen treibt ihn Jeannette immer weiter an, mit ihr zu tanzen. Endlich erklärt der Doktor Térézinen im Recitativ und Duett, daß der brave Jérôme Gut und Freiheit nur aus Liebe zu ihr hingegeben. Das freut sie sehr. Jérôme kommt. Térézine verkündet ihm, daß sie ihn vom Sergeanten losgekauft habe. Das rührt ihn. Er will nur noch Eins von ihr wissen, und da sie ihm

das Eine nicht sagen will, ist er außer sich. Endlich erklärt sie ihm frei heraus, daß ihr Herz nur für ihn schlägt. Er jubelt. Da marschirt Jolicoeur mit seinen Soldaten im Allegro vivace auf und kommandirt: „Eins, zwei, eins, zwei! halt! präsentirt das Gewehr!" und ärgert sich, daß er vor seinem Nebenbuhler präsentiren ließ. Der Doktor rühmt seine Kunst und macht die goldene Nachricht bekannt, daß Jérôme reich geworden ist. Térézinen ist die Nachricht interessant; sie fragt, ob sie wahr ist. Jérôme ist galant und erwiedert: „Reich durch die Lieb' allein." Und somit tritt das Finale ein. Die Beiden sind glücklich, der Doktor rühmt sein Elixir und der Chor singt: „Lebe wohl, gelehrter Mann! Wir harren eurer Wiederkehr und kaufen dann des Trankes mehr."

Verschiedene Ausgaben haben auch diese Oper dem größern Publikum zugänglich gemacht. Als die vorzüglichsten führen wir an:

„Le Philtre, Opéra en deux Actes, Paroles de Mr. Eugène Scribe, Musique de D. F. Auber. Partition reduite avec accomp. de Piano par V. Rifant."

„Der Liebestrank, Oper in zwei Aufzügen aus dem Französischen des Scribe zur beibehaltenen Musik von D. F. E. Auber, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Frei-

herrn von Lichtenstein. Vollständiger Klavierauszug. Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen."

„Le Philtre (der Liebestrank), Opera en deux actes, musique de D.F.E. Auber, Ouverture et Airs arrangés pour le Pianoforte par Ch. Rummel. Mayence, etc., chez les fils de B. Schott. — —

Ein Jeder, der sich in der Literatur etwas umgesehen hat, kennt die altindischen Fabeln und ehemaligen Volkssagen von den Verwandlungen und dem Erdenwallen des Gottes Wischnu; darunter auch die, in ihrem Ursprung und Zwecke kindlich-phantastische, die Goethe in seiner Ballade: „Der Gott und die Bajadere", bearbeitet hat. Diesen altindischen Mythos benutzte Scribe als Opernstoff, der, von Auber in Musik gesetzt, unter dem Titel: „La Bayadère amoureuse, ou le Dieu et la Bayadère, Opéra en deux actes", auf der Bühne erschien. Das neue Werk machte in Paris und später auch in Deutschland das größte Glück, obschon sich nicht läugnen läßt, daß die Musik mehr angenehm unterhaltend als originell ist. Ehe wir jedoch eine Würdigung der Musik versuchen, wollen wir die Fabel des Stücks in einigen Umrissen darstellen.

Auf einem freien Platze Kaschmirs, in dessen Mitte ein Tribunal errichtet ist, harrt eine Menge Volkes, unter welcher im Vordergrunde ein schlicht gekleideter

Unbekannter bemerkbar wird, vor dem Palaste des Oberrichters; sie klagt, daß Niemand ihre Klagen hören will. Die Gerichtsdiener ermahnen die Leute, schuldige Achtung vor der Obrigkeit zu haben, die eben damit beschäftigt ist, ihr Mittagsmahl zu beschließen. Als die Tafelgeschäfte beseitigt sind, erscheint der Oberrichter, und der Tschobedar (Gerichtsdiener) befiehlt den Personen, sich in den Staub zu werfen. Olifur, der Großrichter, tritt mit allem Glanz auf und singt sehr behaglich von der glücklich überstandenen Lust des lekkern Mahls und erläßt in Folge dessen das natürliche Gebot:

„Der Wein hat trefflich mir behagt,
Daß mir daher heut Niemand klagt!"

Das Volk aber klagt doch, was der Gebieter, noch mit voller Seele am Wohlgeschmacke seines Mahles hangend, Anfangs glücklich überhört. Da die Masse zudringlicher wird, erklärt er, keine Zeit für dergleichen zu haben, und da sie sich immer noch nicht fügen will, befiehlt er, Alle zu bestrafen, und giebt sich sogleich wieder dem anziehenden Gedanken an das genossene irdische Glück hin.

Das unerhörte Volk erfleht nun Brama's Hülfe. Der erhabene Gott Indiens steht aber in der Person des Unbekannten selbst hülflos da und verhält sich da-

her passiv. Olifur besteigt nun die Tribüne und will ein Mandat verlesen. Da erschallt von der Seite der Pagode Tanzmusik. Bajaderen nahen, obschon sie der Oberrichter aus der Stadt verjagte. Dessenungeachtet singen und tanzen sie. Unter ihnen bemerkt man Ninka und Zoloe, die aus fernen Zonen gekommen ist. Die Mädchen sollen auf Olifur's Befehl von den Gerichtsdienern eingesteckt werden; sie lassen sich aber nicht fangen und Olifur läßt sich herab, die pantomimische Grazie des Tanzes, die fremde und daher stumme Zoloe so lieb zu gewinnen, daß er ihr zusingt:

„Du sollst in Lust und Wonne fast vergehn
Und die Justiz zu deinen Füßen stehn.“

Zoloe wünscht der Justiz diese Lage zu ersparen, was den überraschten Olifur zu der verfänglichen Frage veranlaßt, wem er wohl ähnlich sehen müsse, um ihr zu gefallen. In ihrer Einfalt zeigt Zoloe auf den Unbekannten. Sogleich will Olifur's Zorn den Rebellensinn der Zoloe durch Martern ohne Gleichen strafen. Da nun Zoloe von den Armen der Gerechtigkeit gefaßt werden soll, hat der Unbekannte die Verwegenheit, sich dazwischen zu stellen und frei heraus zu erklären: „Ich duld' es nicht!“ Olifur ist außer sich über den Unbekannten, der solche Sprache führt und

sich sogar vermißt, sein Glück für Anderer Glück zu opfern.

„Das klingt verdächtig mir; nehmt ihn gefangen,
Belehrt ihn erst, dann werde er gehangen!“

sagt der Gewaltige, und der Unbekannte wird gefangen genommen, da stürzt Zoloe in Angst und Schrecken zu Olifur's Füßen nieder und verspricht Alles für die Befreiung des Ergriffenen. Olifur ist entzückt, läßt den Unbekannten frei und hebt das Gericht auf. Er begiebt sich in den Palast, die Bajaderen in die Pagode; Zoloe bleibt zurück.

Jetzt singt der Unbekannte eine lange Arie, löst eine reiche Spange von seinem Arm und überreicht sie der schönen Zoloe, die sich anfangs weigert, dann aber die Gabe mit Entzücken an die hochwallende Brust drückt. Da tritt Olifur aus dem Palaste, gefolgt von vielen Sclaven, die Kisten und Kasten tragen mit reichen Geschenken für die Holde. Der Unbekannte will fort. Zoloe fleht ihn an, zu bleiben, damit er sehe, wie sie die Geschenke den übrigen Bajaderen giebt, die sich in mimischem Tanz um die Kostbarkeiten streiten. Mitten im Tanze erschallen von außen Trompetenstöße. Ein Offizier mit der Leibwache des Großveziers tritt ein und verkündet, das Volk könne Geld verdienen, es seien auf den Kopf eines Herumtreibers zehntausend

Zechinen gesetzt. Der uns als inkarnirter Gott bekannte Unbekannte vernimmt diese Kunde mit heimlichem Schrekken, was der aufmerksamen Zoloe nicht entgeht. Volk und Soldaten treten ab, die letzten um das Kopfgeld auch anderwärts bekannt zu machen. Zoloe, mit dem Unbekannten allein, giebt ihm durch Zeichen zu verstehen, daß er der Gesuchte sei, was er offen bejaht. Sie bietet ihm zum Schutz ihre Wohnung, obgleich das Leben für solchen Frevel auf dem Spiele steht. Der Unbekannte giebt endlich nach, und sie versucht, ihn aus den Mauern der Stadt zu bringen. Alles ist mit Wache besetzt. Die Gefahr wächst; bebend winkt ihm Zoloe, sich in dem nahen Bananenhaine zu verbergen. Der ganze Raum füllt sich; Volk, Bajaderen, Olifur und sein Gefolge kommen zusammen. Das Finale beginnt. Ninka besingt mit den Schwestern das Glück der Zoloe, die Olifur in einem Baldachin abholen will. Zur ungelegensten Zeit wird ihm ein Ferman überreicht. der ihn zum Großvezier beordert. Widerstrebend geht er auf Ninka's Ermahnen, nachdem er der Heißgeliebten einen goldgestickten Schleier überreicht, den sie in den Locken zu befestigen sich anschickt. Verstohlen winkt sie dem Unbekannten, in den Baldachin zu schlüpfen, verbirgt ihn mit dem Schleier und nimmt vor ihm Platz.

Auf ein Zeichen Olifur's wird das Thor geöffnet und tanzende Bajaderen umgeben den Baldachin.

Im zweiten Akte sehen wir den Unbekannten in Zoloe's Hütte. Er ist von Hunger erschöpft. Sie hat zum Unglück nicht den geringsten Vorrath an Lebensmitteln; sie will großmüthig ihr Geschmeide verkaufen, wogegen sich sein Ehrgefühl sträubt. Sie geht dennoch und verschließt die Thür von außen. Er sinkt erschöpft auf den Stuhl zurück. Zoloe kehrt mit Ninka und Fatme zurück, die Körbe mit Lebensmitteln tragen. Entzückt über die treue Zoloe, will der unter Menschen viel Getäuschte das reizende Kind auf die schwerste Probe stellen; er will sehen, ob ihre Treue auch über Verachtung und Hohn den Sieg davon trägt. Er fängt an, mit Essen und Trinken sich gütlich zu thun, und liebelt mit Ninka's leichtfertigster Gutmüthigkeit. Er preist ihren Gesang und Fatme's Tanz, mit welchem sich Zoloe in eifersüchtigen Wettstreit einläßt. Aber der Gott bemerkt Zoloe's Zephyrschritte kaum und bewundert Fatme's Sprünge. Die gutmüthige Ninka macht der Trübsal ein Ende mit den Worten:

„Zu enden ihre Qual, beib' sie mit ihm allein,
Auf, folge mir! Man muß bescheiden sein.“

(Beide ab.)

Ganz gerührt will er der Gekränkten eben sein Herz offenbaren, da wird draußen gepocht. Olifur ruft: „Schließ auf, schon schlug die zehnte Stunde!“ Auch in Todesgefahr will die großmüthig Treue den Geliebten nicht lassen; sie fleht so lange, bis er sich entschließt, durch eine Nebenthür in ein schmales Gewölbe hinabzusteigen. Das dauert den draußen Harrenden zu lange und man schlägt die Rückwand der Hütte ein. Man weiß, daß der Unbekannte hier ist. Sie verräth nichts. Dafür soll sie gleich verbrannt werden. Aus den Trümmern der Hütte wird ein Scheiterhaufen gebaut und Zoloe darauf gestellt. Da donnert's und aus der Tiefe steigen Nebel empor. Der befehligende Offizier kehrt sich aber an das Wunder nicht und befiehlt den Scheiterhaufen anzuzünden. Man gehorcht. Der Holzstoff brennt; heftiger hallt der Donner, Blitze durchzucken den Nebel. Zoloe, von Flammen umgeben, ist im Begriff zusammen zu sinken, als plötzlich Brama in aller Herrlichkeit neben ihr erscheint und sie hält. Der ungläubige Offizier hat noch die Keckheit zu fragen: „Wer verübet solchen Frevel ungescheut?“ Da sagt Brama deutlich, wer er ist, und daß er die schöne treue Zoloe zu seiner Braut erwählte. Alle werfen sich auf die Erde und singen vom seligen Vereine. Der Nebel entweicht und in der Tiefe des Horizontes leuchtet

das himmlische Licht des Paradieses. Darauf schwebt Brama mit seiner Geliebten dem Lichtpunkte seiner himmlischen Behausung zu.

Denkt man sich nun, daß zu dieser Dichtung elegant gesungen und reizend getanzt wird, so wird man sich einen oberflächlichen Begriff von der Wirksamkeit eines Werkes machen können, das wir noch auf das Kürzeste in musikalischer Hinsicht einigermaßen zu schildern unternehmen.

Die Ouvertüre ist leicht, elegant und für Jedermann verständlich. Sie beginnt mit einem Marsch in $6/8$ Takt, dann folgt ein Uebergangs-Allegro von 22 Takten ($4/4$), und ein Tanz (Allegro, $2/4$) beschließt, dem Ganzen vollkommen angemessen, die Ouvertüre. Die Introduktion und die folgenden Nummern sind reich an zierlich-anmuthigen Marsch- und Tanzmelodien und unterhalten sehr angenehm durch ihren leicht-graziösen Inhalt. In Nr. 6 wird dem Großvezier, der den Leuten alle Freude verbittert, von dem Volke der Indier auf satyrische Weise Heil und Segen gesungen. Das kurze Terzett zu Anfang des Finales, wo Ninka hofft, daß die Justiz nun bald vor Liebe einschlafen werde, ist, wenn auch nicht eben neu und erfindungsreich, doch im Ganzen sehr wohl gelungen. Das ganze Finale zeichnet sich durch gediegene Arbeit und gefälli-

ges Leben aus. — Im zweiten Akt ist vorzüglich hervorzuheben der prächtige Gesang Brama's und der allerliebste, leichtfüßige Walzer Nr. 9, der Ninka's leichtsinnige Gutmüthigkeit trefflich charakterisirt.

Klavierauszüge dieser Balletoper sind unter dem Titel:

„La Bayadère amoureuse, ou le Dieu et la Bayadère, opéra en deux Actes, Paroles de Mr. Scribe, Musique de D. F. Auber. Partition réduite avec accompagnemeut de Piano par V. Rifant"; und

„Die liebende Bayadere, oder der Gott und die Bayadere, Oper mit Ballet und Pantomime in zwei Aufzügen, nach dem Französischen des Scribe zur beibehaltenen Musik von D. E. F. Auber, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freiherrn von Lichtenstein", in Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen erschienen. Eine dritte Ausgabe hat dieselbe Verlagshandlung unter dem Titel veranstaltet:

„La Bayadère amoureuse, ou le Dieu et la Bayadère, Opéra en deux Actes, Musique de D. F. E. Auber, Ouverture et Airs arrangés pour le Pianoforte par Ch. Rummel."

Endlich erwähnen wir noch, daß die bunte, melodische, Lust und Leben athmende, meist in tanzmäßigem Rhythmus dahin klingende Ouvertüre im Arrangement

für das Pianoforte mit Begleitung der Violine in der nämlichen Handlung erschienen ist.

Im Jahre 1833 folgte die dreiaktige Oper: „Le Serment, ou les Faux monnoyeurs (der Schwur oder die Falschmünzer), Text von Scribe.“ Es scheint Auber's Absicht nicht gewesen zu sein, in dieser Oper ein Kunstwerk zu liefern; er wollte der Menge gefallen und fügte demnach die Töne so zusammen, daß die Musik bei der Masse Eingang finden mußte. Damit sprechen wir jedoch der Oper keineswegs ihren gefälligen Charakter ab; im Gegentheil, sie hat zahlreiche Liebhaber gefunden und das Publikum lange genug unterhalten. Wo, wie in Deutschland, sehr Viele singen und spielen oder sich vorsingen lassen, um sich auf eine zeitgemäße Art die Langeweile zu vertreiben, wird leichte Unterhaltungsmusik stets willkommen sein. Je weniger man dabei zu denken und zu fühlen hat, desto besser; man will äußerlich unterhalten und sinnlich angeregt sein, die Langeweile los zu werden, während man, ermüdet vom Tagewerk und von den Sorgen des Lebens, blos von gefälligen Tönen umtändelt zu sein verlangt.

Auch für diese Oper hat die Verlagshandlung von B. Schott's Söhnen nicht weniger gethan, wie für die frühern. Die Ausstattung des Klavierauszuges ist

nicht hinter jenen allgemein bekannten zurückgeblieben. der Text derselben ist in französischer und deutscher Sprache der Musik vorangedruckt, auch in einer eigenen Ausgabe der deutschen Bearbeitung geliefert worden.

Wenn wir auch Auber keineswegs tadeln wollen, daß er uns in dieser Oper aus dem reichen Füllhorn seiner Kunst nur leichte Unterhaltungsmusik gespendet hat, so müssen wir es doch als einen wesentlichen Mangel bezeichnen, daß die Musik hinter den dramatischen Situationen zurücksteht. Noch schlagender und deutlicher tritt dieser Fehler in seinem nächsten Werke hervor, in der großen fünfaktigen Oper: „Gustav III. oder der Maskenball", die zum erstenmal am 27. Februar 1833 in Paris dargestellt wurde. Den Text hatte wiederum Scribe gedichtet; der Gang der Handlung ist in der Kürze folgender:

Im Vorsaale des königlichen Palastes unterhalten sich Künstler und Offiziere. Der König kommt und seine Arie macht die Hörer mit seiner Leidenschaft zu Amalien, der Gattin des Grafen Ankarström, bekannt. Gleich darauf erscheint Ankarström und entdeckt dem Könige eine Verschwörung gegen sein Leben, indem er als Ursache seines bekümmerten Antlitzes die geahnte Gefahr angiebt. Gustav ist darüber erfreut, daß der wahre Grund seiner Bekümmerniß dem

Grafen verborgen bleibt. Man geht zur Probe des vom Könige gedichteten Stückes: „Gustav Wasa", über. Die Probe wird durch das Erscheinen des Ministers unterbrochen, der dem Könige Urtheile zur Unterschrift vorlegt. Darunter ist die Verweisung einer berüchtigten Kartenlegerin, für welche ein Page zu sprechen wagt. Gustav verschiebt ihre Verurtheilung, bis er sich selbst genauer unterrichtet haben wird. Die Hofleute sollen sich mit dem Könige verkleidet in die Wohnung der Wahrsagerin begeben.

Der zweite Akt spielt im Hause der Sybille. Die verkleideten Herren erscheinen, und Gustav ist unerkannter Zeuge einer Zusammenkunft Amaliens mit der Wahrsagerin, die ihr Mittel an die Hand geben soll, eine sträfliche Leidenschaft aus ihrem Herzen zu verbannen. Sie soll um die Stunde der Mitternacht vom Richtplatze eine Pflanze pflücken, die nnr auf einem Felsen des schaurigen Ortes wächst. Amalie ist entschlossen, und der König sagt für sich: „Und ich werde dir folgen!" Jetzt fragt auch Gustav im Beisein des verkleideten Gefolges die Schicksalsschwester, die ihm antwortet: „Durch den Ersten, der dir die Hand drücken wird, wirst du ermordet werden." Kaum hat sie ausgeredet, so tritt Ankarström herein. Lächelnd bietet ihm der König die Hand.

Der dritte Akt spielt am Hochgericht. Amalie erscheint am Orte des Schreckens; der König überrascht sie und entlockt der Umgarnten das Geständniß ihrer Gluth. Das süße Geschwätz verbotener Liebe wird durch plötzliche Tritte eines Dritten unterbrochen. Es ist Graf Ankarström, der, besorgt um des Königs Leben, ihm hierher folgte. Er berichtet dem König, daß seine Mörder ihm auf der Spur seien, und daß er sich nur durch schnelle Flucht retten könne. Gustav will mit der verschleierten Unbekannten sogleich forteilen. Der Graf widersetzt sich, weil die Geschworenen wüßten, daß er mit einer Frau hier sei; er bittet, ihm die Sorge für sie zu überlassen. Gustav läßt ihn schwören, keinen Versuch, sie zu erkennen, zu unternehmen und sie sicher bis in die Mauern der Stadt zu geleiten. Kaum hat sich der König entfernt, so zeigen sich auch schon die Verschworenen. Wüthend, daß ihr Anschlag mißlang, wollen sie sich an der Frau rächen, die sich zu verbergen sucht und vom Grafen beschützt wird. Man zieht die Degen. Mit einem Schrei des Entsetzens wirft sich die Gräfin zwischen die Kämpfenden. Der Graf erkennt seine Gemahlin und wendet sich nun in der Entrüstung seines Herzens an die Oberhäupter der Verschwörung, ihnen am nächsten Morgen eine Zusammenkunft in seinem Palaste anbietend.

Der vierte Akt führt uns in das Haus des Grafen. Ungezügelte Wuth der Eifersucht tobt gegen die unglückliche Gemahlin, von deren Mord ihn nur ein jäher Gedanke zurückhält: ein edleres Opfer soll fallen. Die beiden Häupter der Verschworenen werden eingeführt, beide bewaffnet und zu einem Zweikampfe vorbereitet. Statt dessen verbindet sich Ankarström mit ihnen und übergiebt ihren Händen sein Kind als Geißel bis nach vollbrachter That. Man beschließt einen Maskenball im Opernhause, wo der König umgebracht werden soll. Die drei Namen der Männer werden in eine Urne gethan, Amalie wird gerufen, und sie zieht den Namen Ankarström. Aus Allem, was vorgeht, schöpft Amalie Verdacht.

Der letzte Akt spielt auf der Gallerie des Palastes, die an den Opernsaal grenzt; dann im Opernsaale selbst. Der König wird durch ein anonymes Billet von der Gefahr benachrichtigt, die ihm unter den Masken droht, läßt sich aber dadurch nicht abhalten und geht endlich wirklich. Kaum einige Augenblicke im Ballsaale angekommen, schießt ihn der Graf nieder.

Was hat nun Auber gethan? Hat er die verschiedenen Charaktere richtig aufgefaßt, die für Musik nicht selten höchst geeigneten Situationen ergriffen und den Lärm der Zeit in gewaltigen Tönen laut und wild

durch die Lüfte geschmettert? — Davon kann keine Rede sein. Die Musik erhebt sich nirgends zu der Höhe der dramatischen Situation; außer einigen sehr hübschen Tanzmelodien bietet sie nichts, was auf künstlerischen Werth Anspruch machen könnte. Das Theaterpublikum hat dessenungeachtet die Oper mit vielem Beifall aufgenommen, wozu freilich das Sujet und die unentbehrliche glänzende Ausstattung nicht wenig beigetragen haben. Dem sei, wie ihm wolle, genug, wo die Oper bisher gegeben worden ist, hat sie bei Weitem den Meisten gefallen.

Die Verlagshandlung von B. Schott's Söhnen hat übrigens auf diese Oper abermals so viel Kosten und Mühe verwendet, als auf alle früheren dieses Meisters. Es ist die deutsche Bearbeitung des in solchen Arbeiten vielversuchten Freiherrn von Lichtenstein vorangedruckt worden, dann folgt die Originalarbeit von Scribe, und den Beschluß macht die Musikbearbeitung des hierin gleichfalls erfahrenen Rummel. Endlich ist in derselben Verlagshandlung die Partitur in schönem, korrekten Druck vollständig erschienen, so wie ein deutsches Textbuch nebst den Zeichnungen der Dekorationen und des Kostüms.

Es läßt sich nicht läugnen, daß Auber die zuletzt erwähnten Werke zu flüchtig gearbeitet hat, vielleicht

auch um der Nutzens willen, den er von der Kunst zu ziehen sucht, vorausgesetzt, daß die Versicherung mehrerer Franzosen ihre Richtigkeit hat, die von Auber selbst gehört haben wollen, er liebe die Kunst weit weniger als das Honorar. Dennoch ist selbst von seiner Leichtigkeit in diesen flüchtig gearbeiteten Werken zu lernen, sobald man dem Putz und der Fertigkeit, das Kleinste klug und effektvoll zu verwenden und in ein gefälliges Licht zu setzen, in der Oper nicht allen Werth absprechen will. Dazu kommt noch, daß der berühmte und einflußreiche Opernkomponist mit dem „Maskenball" noch lange nicht abgeschlossen, sondern rastlos fortgearbeitet hat, und zwar auf einem Gebiete, für welches ihn die Natur mit den vorzüglichsten Anlagen ausstattete. Mit dem „Maskenball" schließt die zweite Periode seines künstlerischen Schaffens. Von nun an kehrte er, und zwar für immer, zu seinem Lieblingsgenre, der komischen Oper, zurück. Seit dem Jahre 1835 hat er im Vereine mit Scribe das Opernrepertoire mit vielen neuen Arbeiten bereichert, von denen die Mehrzahl den besten Leistungen älterer und neuerer Meister im leichtern Operngenre unbedingt an die Seite gestellt werden kann.

Im Jahre 1835 erschien zum erstenmal auf dem Theater Feydeau zu Paris die vieraktige komische

Oper: „Lestocq“, von Scribe und Auber. Ein anziehenderes Sujet, als dies auf historischem Grunde mit französischer Bühnen- und Menschenkenntniß höchst gewandt dramatisirte, ist selbst von Scribe schwerlich je bearbeitet worden. Ob es sich indeß nicht eher zum Drama geeignet hätte, möge dahin gestellt bleiben. Doch können wir nicht unbemerkt lassen, daß die Handlung zuweilen durch die Musik aufgehalten wird, und daß dieser letztern das zu gespannte Interesse, welches der Hörer an dem Stücke nimmt, nicht immer günstig ist. Wo indeß die Musik sich mit der Handlung vereinen kann, wirken beide um so ergreifender, wie z. B. bei der behorchten Entdeckung der Verschwörung im dritten Akte. Auber's Musik ist zwar meist im französischen National-Character gehalten, aber dennoch der Handlung durchaus angemessen, frisch, pikant und melodisch, theilweise, wie z. B. der Trinkchor der Verschworenen im ersten Akte, sogar originell und höchst charakteristisch. Es finden sich wohl hier und da Anklänge aus „Fra Diavolo“ und der „Stummen“, doch dürfen wir es mit dem Plagiat nicht so genau nehmen, wenn ein Autor aus eigener Quelle schöpft. Der Länge der vieraktigen Oper ungeachtet erhält sich, mit Ausnahme des theilweise ermattenden vierten Aktes, die Musik interessant und dramatisch wirksam.

Den Freunden und Verehrern der Auber'schen Muse ist der treffliche Klavierauszug *) zu empfehlen, den die Verlagshandlung von B. Schott's Söhnen herausgegeben hat. Wir können ihnen sogar versprechen, daß sie hier noch mehr angemessene Unterhaltung finden werden, als in verschiedenen frühern Opern Auber's. Die Soldatenchöre und die Finales werden ihnen keine besondere Mühe machen, einige Sologesänge werden artig klingen, und das Quartett des zweiten Aktes: „Des Nordens schlanke Tochter", wird ganz vorzüglich gefallen.

In der folgenden dreiaktigen Oper: „Le cheval de bronze (das eherne Pferd)" schwingen wir uns in die Luft, um den Planeten Venus kennen zu lernen, der nach Scribe's Theorie nur von Mädchen bewohnt wird. Das Schlimmste aber ist nur, daß derjenige, welcher nicht Standhaftigkeit genug besitzt, um den lokkenden Reizen dieser schönen Planetenbewohnerinnen zu widerstehen, urplötzlich mit dem Hippogryphen wieder

---

*) Lestocq, Opéra comique en 4 Actes, paroles de Scribe, Musique de D. F. E. Auber. Partition réduite avec acc. de Piano. Lestocq, oder Intrigue und Liebe, Oper in 4 Aufzügen, für die deutsche Bühne bearbeitet von Freiherr v. Lichtenstein, Vollst. Klavierauszug von Joseph Rummel. Mainz, bei Schott's Söhnen.

auf einen Felsen in China herabgeschleudert wird, wo die eigentliche Handlung der Oper vor sich geht. Das Ganze ist ein Fastnachtsschwank und als solcher überaus gelungen zu nennen, was die Ironie und komische Aufstellung der Hauptpersonen betrifft. Vorzüglich belustigt der Mandarin, der neben seinen vier Gemahlinnen noch die fünfte, ein junges Landmädchen, zu heirathen beabsichtigt, dazu indeß durch die eifersüchtigen Gegenwirkungen seiner vierten (einer nahen Verwandten des chinesischen Kaisers) nicht gelangen kann, ja sogar als Oberhofmeister des kaiserlichen Prinzen mit diesem einen Luftritt nach dem Planeten Venus unternehmen muß, von welchem beide bald zurückkehren, da sie der Prüfung erlagen, vierundzwanzig Stunden gegen die Reize der schönen Venusbewohnerinnen gefühllos zu bleiben. Zur Strafe der Schwatzhaftigkeit werden der Mandarin und Peki's Geliebter in Pagoden verwandelt. Den Zauber löst endlich die beherzte Peki als verkleideter Jüngling und vereinigt den Prinzen mit der entzauberten Tochter des Großmoguls.

Auber hat sich allerdings die Sache etwas leicht gemacht, indem er meist aus seinen früheren Opern entlehnte Motive fast durchgängig im Tanzrhythmus benutzt, zwar sehr geschickt instrumentirt, in der harmonischen Behandlung jedoch oft sehr frei verfährt. Den-

noch macht die Musik, ihrer hübschen Melodien wegen, einen heitern, freilich nur sehr flüchtigen Eindruck. Sie hört auf, Sprache der Empfindung zu sein; sie neckt, prickelt und hüpft mit dem Verstande in die Lüfte. Einige Arietten und Duette sind allerliebst; auch ist dem Componisten in mehrern Stellen die Bezeichnung des fremdartigen Charakters der Chinesen vortrefflich gelungen. Nur die Romantik ist nicht seine Spähre, wie sie der dritte Akt bedingt hätte; es geht in der Musik auf dem Venusplaneten ganz eben so zu, wie in der sublunarischen Welt. Die Harfenbegleitung idealisirt den Gesang der Töchter der Venus nicht allein; Stella singt Bravourarien trotz einer Prima Donna.

Die Oper hat überall eine sehr günstige Aufnahme und zahlreiche Liebhaber gefunden, da Popularität der Melodien und Ironie darin vorherrschen. Die Ouvertüre ist etwas matt, im Galopprhythmus zusammengewürfelt. Dasselbe Thema dient dem Schluß des ersten Finales zur Basis. Die Baßarie des Pachters, obgleich auch hüpfend, und die tanzende Trauerarie des Taojin ist von guter Wirkung. Am besten aber ist dem Componisten die Traumscene des zweiten Finales gelungen, worin die gedämpfte Violinbegleitung einen sehr angemessenen Effekt hervorbringt. Höchst komisch ist die Serenade, die den schlafenden Mandarin,

alles Lärms der chinesischen Instrumente ungeachtet, nicht erwecken kann. Tschin-kao meint:

„Möglich wird's allein
Europa's Componisten sein,
Mit ihrem Höllenlärm ihn zu erwecken."

Dies paßt wohl am Besten für Italien. Auber wenigstens hat in dieser Oper die Instrumentirung mit Diskretion und Auswahl sehr wirksam behandelt, und nur da Lärm im Orchester gemacht, wo die Handlung es erforderte.

Dieser beliebten Oper folgte schnell das gleichartige Werk: „Aktäon, komische Oper in einem Aufzuge, Text von Scribe." Der Gang der Handlung ist in der Kürze folgender:

Lukrezia, die junge Gemahlin des alternden Fürsten Aldobrandi, sitzt an der Staffelei und malt; ihre Damen umgeben sie. Die erst aus der Klostererziehung gekommene Schwester des Fürsten, Angela, spielt auf der andern Seite die Mandoline. Nach dem Eingangschore sprechen die beiden Frauen über die Schönheit ihres Aufenthalts, die der eifersüchtige Fürst nur dadurch trübt, daß er keinen Mann in's Schloß läßt. Nur ein sehr junger Page, Stephano, ist da, der den Grafen Leoni meldet, welcher Angela liebt und den ihr Bruder abgewiesen hat. Lukrezia be-

fiehlt, der Angela wegen, die sich ziemlich verräth, Stephano soll ihn die Gärten sehen lassen; dort wollen sie dem Manne von Ungefähr begegnen. Aldobrandi kommt dazu, zerstört den Plan und will auch den Pagen entfernen. Die Gemahlin versucht Hausmittelchen, nachdem sie Angela und Stephano gehen hieß. Eine Ohnmacht bringt den alten Herrn in Verlegenheit; er sucht Riechfläschchen. Unterdessen läßt sich draußen eine Harfe hören; die Ohnmächtige geht schnell nach der Terrasse zu und der Herr Gemahl findet sie wieder auf den Beinen. Stephano meldet einen alten blinden Bauer als den Harfner. Dieser wird herein gelassen. Lukrezia verlangt, daß ihr der Blinde als Aktäon sitzen soll zur Vollendung ihres Gemäldes. Der Fürst giebt es zu. Lukrezia sagt ihren Damen, daß sie sich als Nymphen kleiden. Der Blinde ist der Graf Leoni, der sich freut, die Geliebte zu sehen. Sie kommt, erkennt ihn und will ihn forttreiben, da sie ihres Bruders Dolch fürchtet. Die Hofdamen erscheinen als Nymphen, und selbst Angela muß sich auf Geheiß der Fürstin in Nymphentracht kleiden, um den Grafen nicht zu verrathen. Sie verbietet ihm aber ernstlich, nach ihr zu blicken. Stephano kommt zu der Sitzung und ist ganz erfreut, so viele Nymphen zu sehen. Leoni erblickt ihn und singt zu Angela: „Auf der Hut! Ein

Frecher wagt's auf Sie zu blicken." Die Damen sind zornentbrannt. Der Fürst kommt dazu, erwischt den Pagen, der sich zurückziehn will, am Ohre und führt ihn herein. Dieser verräth nun den Grafen, der ihn verrathen, und der alte Fürst will ihn erdolchen. Leoni entwindet ihm das Eisen. Lukrezia sieht die Sache bald klar, macht sie lachend dem Herrn Gemahl begreiflich, und das leicht zusammengewobene Stück endigt mit der Zusage der Vermählung des Grafen und der Angela.

Außer der Ouvertüre, die in dem bekannten ächtfranzösischen Style unseres Meisters gehalten ist, hat das Ganze neun Gesangnummern: Introduktion und Arie, blos für Frauenstimmen, leichte zweistimmige kurze Chorsätzchen wechseln mit viel veränderlichen Solostellen der beiden Damen, von denen die Fürstin in angemessenen Bravouren zu glänzen Gelegenheit erhält. Obgleich aber die Fürstin von ihrer Liebe zur Kunst singt: „Und diese Lust, sie wär' nur ein Spiel? Nein, diese Brust verdankt ihr zu viel!" so ist doch das Ganze nichts anders, als ein Unterhaltungsspiel in Tönen. Es wird auch Niemand mehr darin suchen, und selbst der Componist kann in seinem Bewußtsein auf nichts weiter Anspruch machen wollen. Es ist daher Alles auf gefällig Eingehendes und schnellen Glanz berechnet. In dieser

äußerlich klangvollen Weise ist auch die lange Gesangscene des Fürsten mit eingelegter Deklamation gehalten. Denselben Charakter hat das Duett zwischen dem fürstlichen Ehepaare; in scherzhaftem Rhythmus beginnend, unterhält es bis zuletzt vorzüglich, obwohl es in ziemlicher Länge durchgesponnen wird. Dafür ist es denn auch eine Ehestandsscene, worin das Weibchen die bekannten Hausmittel anwendet. Von ähnlicher Wirkung ist auch die Barcarole mit dem leicht eingewebten Chorgesang. Ausgezeichnet komisch ist Nr. 5, von Lukrezia gesungen. Auch das Duett wirkt gut theatralisch und musikalisch. Das Duett zwischen Angela und Leoni hält sich in demselben scherzhaften Tone. Das Ensemblestückchen, worin die Fürstin ihre zum Bade leicht gekleideten Nymphen und den Grafen Aktäon als Modell gruppirt und zuletzt auch Angela zur Metamorphose bewegt, muß schon an sich wirken, selbst wenn das Ohr nicht den überwiegenden Antheil hätte. Allein das Eindrängen des Pagen schließt die Scene mit Lärm und bringt den Fürsten herbei, so daß Alle versammelt sind, die zur Handlung gehören. Dies, sowie die kurze possierliche Schluß-Kavatine, wird niemals den beabsichtigten Effekt verfehlen. Wer einen so köstlichen französischen Bühnenscherz für etwas anderes, oder gar mit faltigem Antlitz ansehen wollte, wäre gar zu doktrinär und

würde sich durch seine kritischen Demonstrationen nur lächerlich machen.

Die gedruckte vollständige Partitur, mit untergelegtem deutschen Texte, die Orchesterstimmen, das deutsche Textbuch und der vollständige Clavierauszug*) dieser Oper sind in der Verlagshandlung von B. Schott's Söhnen erschienen.

Ein anderes neues Werk von Auber erschien noch in demselben Jahre (1836) auf dem Theater Feydeau zu Paris. Es führt den Titel: „Les chaperons blancs (die Weißmützen), komische Oper in drei Akten von Scribe und Auber," und scheint zwar nicht mißfallen, aber auch kein besonderes Glück gemacht zu haben.

Das Theater de l'Opéra comique in Paris brachte 1836 ein drittes neues Werk: L'Ambassadrice (die Gesandtin), Text von Scribe und Saint-Georges, Musik von Auber." Der Inhalt ist kürzlich folgender:

Henriette, eine brillante Sängerin in München, wird angebetet von dem preußischen Gesandten. Sie entschließt sich, von ihrer Tante verleitet, zu einer Eitel-

*) Actäon, komische Oper in einem Aufzuge, nach dem Französischen des Scribe 2c., für die deutsche Bühne bearbeitet von M. G. Friedrich. Vollständiger Klavierauszug von Jos. Rummel. Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen.

keitsheirath. Anfangs ist sie sehr glücklich, von Reichthum und Ehre überhäuft; aber nach und nach stellt sich Langeweile, Ueberdruß u. dgl. ein. Sie bemerkt, daß der Herr Gemahl mehr die Actrice, als die Frau in ihr liebt, und kehrt enttäuscht auf's Theater zu ihren Genossen und ihren Triumphen zurück. Die pikante, an Tanzrhythmen reiche Musik athmet ganz den feinen französischen Esprit, den wir von Auber bereits kennen. Die Oper ist auf allen größern Bühnen mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden, in Wien unter dem Titel: „Die Primadonna," oder: „Die Sängerin."

Auch die folgende Oper: „Le Domino noir (der schwarze Domino)" machte in Paris und überall, wo sie gegeben wurde, außerordentliches Glück. Ein sachverständiger französischer Kritiker urtheilt über dieselbe: „Je mehr man das Werk hört, desto mehr will man es hören. Ich kenne keine Musik, die frischer, anziehender, melodieenreicher, koketter, geistreicher, mit einem Worte französischer wäre, als diese." Indeß interessirt auch die treffliche Dichtung von Scribe durch reiche Handlung und feine Charakterzeichnung und erhält den Zuschauer stets in gespannter Erwartung, so sehr sich auch die Unwahrscheinlichkeiten häufen. Die Musik ist wie in allen Auber'schen Opern höchst melodiös, fließend, reich an Tanzrhythmen, dabei zierlich und effektvoll und

stets unterhaltend. Der Gesang ist meist parlando behandelt. Ganz ausgezeichnet schön sind die Romanzen. Die naiven Kouplets der Brigitte, das aragonische Lied der Angela und das Deo Gratias des Gil Perez haben überall Furore gemacht. Von großer Wirkung ist auch das Gebet hinter der Scene, von Angela's und Massarena's Gesang begleitet.

So glänzend auch der Erfolg dieses Singspiels in Deutschland war, so konnte es hier doch nicht so dauernden Beifall als in Paris gewinnen, weil es zu gute Darsteller erfordert und eigentlich ein Lustspiel mit Gesang ist.

Im Frühjahr 1839 kündigten die Pariser Journale ein neues Bühnenwerk unseres Meisters unter dem Namen: „La soeur des fées, Oper in fünf Akten," an. Das Werk ging auch bald darauf zu Paris in Scene, aber nicht unter dem ursprünglichen, sondern unter einem neuen Titel: „Le lac des fées (der Feensee)." Diese Oper hat nicht allein in Paris, sondern in der ganzen civilisirten Welt großes Glück gemacht, zum Theil freilich wohl wegen der glänzenden Ausstattung. Die Musik ist höchst charakteristisch, geistreich, melodisch, effektvoll, kurz ein wahres Meisterwerk.

Gehen wir nun näher auf die Oper ein, so müssen wir von vornherein gestehen, daß sie schon darum einen

bedeutenden Vorzug vor vielen andern Opern genießt, weil sie keine Handwerkeroper ist, die einen Bauer oder Tuchmacher und dergleichen zum Hauptthelden der Handlung macht; es ist eine Feenoper, die das ideale Reich der Träume mit dem irdischen Leben vereint, und diese Vereinigung steht der Oper so wohl an, daß es nur Verirrung einer prosaischen Gilde und Armuth der Impresarien war, die das Wunderbare aus dem Bereiche der Oper ausgeschlossen wünschen konnten. Diese Oper giebt dem Maschinisten nicht wenig zu thun, bringt allerlei ergötzliche Augenweide und soviel Glanz und Pracht, als das Publikum nur wünschen kann. Dabei sind reiche Ballette nicht vernachlässigt — und dies Alles ist so sehr in die Freiheit der Bühnenvorsteher gestellt, daß solche, die nicht viel daran wenden können, auch mit geringem Aufwande durchkommen, nur nicht mit gänzlicher Beseitigung des äußerlichen Schmuckes, der hier schwerlich völlig entbehrt werden dürfte, wenn das Ganze nicht wesentlich verlieren soll.

Die Fabel, welche einem deutschen Mährchen entnommen ist, paßt an sich vortrefflich zu einer guten Oper, besonders in unserer Zeit, wo das Lyrischtragische, wenn auch nicht mehr als Hauptsache, doch als Einmischungskontrast, immer noch seine zahlreichen Freunde findet. Sie hat gerade so viel gesunde Gedanken, als

einer Oper zuträglich sind, um leicht und gern gefaßt zu werden und dabei den gewöhnlichen Geschmackszuthaten in mancherlei gut gruppirten Partien gebührenden Effektraum zu lassen. Der Inhalt der Fabel ist in gedrängter Kürze folgender:

Erster Akt. Ein Trupp Studenten hat sich im Harz verirrt und kommt an einen See, den ihnen ein Hirte als den See der Feen bezeichnet. Sie gehen fort, um einen Ausweg zu suchen; nur einer von ihnen, Albert, bleibt zurück und sieht, in einer Felsenhöhle versteckt, eine Schaar von Feen durch die Lüfte ankommen. Eine derselben, Zeila, singt von ihrem Schleier, dem geheimen Talisman der Feen: ist er verloren, so sind sie nur gewöhnliche Sterbliche. Während Zeila sich mit den Uebrigen im See badet, nimmt Albert ihren Schleier hinweg. Die Studenten kehren zurück und nehmen den widerstrebenden Albert mit sich fort. Zeila, die den letztern schon vorher mit Wohlgefallen betrachtet hat, vermißt ihren Schleier und muß nach vergeblichem Suchen als gemeine Sterbliche zurückbleiben, während ihre Gefährtinnen davonfliegen.

Zweiter Akt. Gasthof auf der Straße nach Köln. Margarethe, die Wirthin, soll sich morgen mit Albert vermählen; da kommt Zeila, die halberstarrte, halbverhungerte, bittet um Nahrung und Ob-

dach und wird als Magd aufgenommen. Albert kommt, erkennt sie, schwört ihr entzückt ewige Liebe, sagt sich von Margarethen los, borgt, um seine Schuld an dieselbe bezahlen zu können, eine Summe von einem Juden, dem er dafür, im Falle er zur bestimmten Zeit nicht zahlen würde, seine Freiheit verschreibt, und zieht mit Zeila von dannen, zum großen Verdrusse des Grafen Rudolf, des Gutsherrn, der ebenfalls in die ehemalige Fee verliebt ist.

Der dritte Akt führt uns in Alberts Dachstübchen, wo das glückliche Pärchen haust; er studirt, sie stickt. Von da steigen wir auf den Kölner Marktplatz hinab, wo eben das Königsfest mit großer Pracht und Mannigfaltigkeit gefeiert wird. Rudolf kommt, als Inhaber der von dem Juden erkauften Verschreibung Albert's; dieser kann nicht zahlen und soll daher in's Gefängniß. Es entsteht ein Handgemenge, Degen blitzen, Albert verwundet aus Versehen die Geliebte, glaubt sie getödtet und wird wahnsinnig.

Vierter Akt. Rudolf, der den armen Albert in einem Kerker gefangen hält, ist zärtlich für Zeila's Herstellung bemüht, zwingt sie aber dann zur Hochzeit mit ihm. Da kommt Margarethe, die frühere, nun eifersüchtige Geliebte Rudolf's, die Albert den Schleier entwendet hatte, als rettender Genius dazwi-

schen und bringt dem befreiten Studenten den Talisman zurück. Dieser giebt ihn der rechtmäßigen Eigenthümerin wieder, und in dem Augenblicke, wo die Vermählung vor sich gehen soll, schwingt sich Zeila in die Lüfte.

Eben dahin, nämlich in's Reich der Feen, gelangen wir im fünften Akte. Zeila sehnt sich nach der Erde und dem irdischen Geliebten. Mit Bewilligung der Feenkönigin entsagt sie dem Feenthum und kehrt als gewöhnliche Sterbliche zu ihrem geliebten Albert in das Dachstübchen zurück.

Die Scenenverknüpfung ist so wechselnd, frisch und übersichtlich zusammenhängend, ohne zu weite Ausführung der Nebentheile der eigentlichen Geschichte, daß ein paar kleine Unwahrscheinlichkeiten, z. B. daß der Hirt ohne alle Veranlassung seinen Mantel und Hut liegen läßt, keinen Menschen belästigen. Es ist in der Oper nicht übel, wenn nicht Alles haarscharf vom Dichter ausgemalt wird, was man dem Franzosen gewiß nicht, am wenigsten aber Scribe zum Vorwurf machen kann. Die Reime sind so leicht und ungezwungen frei, keineswegs in künstlerischer Ordnung gehalten, daß sich der Musiker für solche Mannigfaltigkeit eines zufälligen Zusammentreffens mehr zu bedanken hat, als für zu strenge oder gleichmäßigere Metrik. — Im Ganzen ist also dem Tonsetzer sehr erwünscht in die Hände gearbeitet worden,

und es konnte ihm bei seiner Gewandtheit, seinen leichten und anklangsvollen Melodien, seinen ungezwungenen Harmonien und seiner geschickten Instrumentation nicht schwer fallen, eine höchst ansprechende Unterhaltungsmusik, wie sie das Publikum liebt, zu liefern.

Dennoch ist diese Oper in ihrer Musik mannigfacher, frischer und den Situationen angemessener, als viele seiner vorhergegangenen, d. h. mit Ausnahme derer, die ihm einen berühmten Namen gemacht haben. Mag es nun sein, daß der glücklich gewählte Inhalt der Fabel den Componisten selbst mehr anregte, oder daß er einen vergnügteren Einfluß auf den Hörer äußert, der den Tönen mehr Inhalt giebt, oder mag endlich Beides zugleich, was das Natürlichste ist, die belebende Doppelursache sei: genug, die Musik gehört zu den besten Arbeiten, welche die leichte französische Oper aufzuweisen hat. Schon die Ouvertüre, so wenig sie den Componisten und seine Weise verläugnet, erfreut sich einer größeren Mannigfaltigkeit und Frische, als viele seiner kurz vorhergegangenen Opernouvertüren.

Die Introduktion, in welcher eine Gesellschaft Studenten, die den Harz bereisen, in leichtem, fröhlichen Chore auftritt, in dessen Fortgang sich Albert sogleich als Hauptperson der Oper durch furchtlosen Sinn ankündigt, berührt alle oft besprochenen Eigenheiten Au-

ber's, unterhält also trefflich durch eindringlichen Rhythmus und neufranzösische Melodie, wobei bunter Harmoniewechsel nicht fehlt, der in solchen Verknüpfungen natürlich sehr leicht eingeschoben werden kann und Frappantes bringt, ohne die Ausführung für die Sänger nur im Geringsten zu erschweren. Mit diesen Mitteln allein würde die Nummer, welche durch die nothwendige Dazwischenkunft des Hirtenknaben und durch seine Erzählung vom Feensee, sowie durch die hierdurch veranlaßten Gesinnungsverschiedenheiten der Hauptpersonen eine natürliche Verlängerung erleidet, schon gefallen; allein sie hat auch manchen guten, mehrmals wiederkehrenden Gedanken für sich, was dem Ganzen jene Haltung giebt, die im Opernfache um so lieber und anziehender ist, je weniger sie in sich selbst streng beharrt.

Nr. 2. Recitativ und Romanze Albert's. Eigentlich ist es eine kurze Scene mit einem romanzenähnlichen Zwischensatze. Das Recitativ ist gut deklamirt, was für die ganze Oper gilt. Der romanzenähnliche Satz und das darauf folgende Allegro non troppo sind anmuthig, ohne den geringsten Anspruch auf Originalität zu machen. Das Nämliche gilt auch von Nr. 3, wo die Feen erscheinen, oder sich vielmehr zuvörderst in noch weiter Ferne durch Gesang und Klang anmelden. Das dreistimmige Sätzchen, nur von einem Blasinstru-

mente eintönig zur Bewahrung reiner Intonation begleitet, ist ganz kindlich, wirkt jedoch recht gut, wenn auch der Tennor, der sich zwischen diesem Gesange und zu demselben hören läßt, melodischer zu wünschen wäre. Es ist aber einmal französische Sitte, nicht selten den Gesang deklamatorisch auf einem Tone fortzuführen und dem Orchester die bewegte Mrlodie mit der Harmonisirung derselben allein zu überlassen. Dieß Verfahren macht auch wirklich an seiner Stelle Effekt. — Der fortgesetzte Chorgesang der am See angekommenen Feen ist eben so einfach, dazu von Vierteltaktpausen etwas zerrissen, als wären die lieblichen Kinder von der Luftreise etwas angegriffen. Der Solozwischengesang der Zeila, nicht minder einfach, wird vorzüglich durch ihre Warnung, die sie den Schwestern ertheilt, ja für ihren Schleier, in welchem ihre Macht liegt, bestens zu sorgen, anmuthig und sinnig, da Zeila, die Warnerin es selbst ist, die ihren Talisman verliert.

Nr. 4 bildet das Finale des ersten Aufzugs. Die Studenten kehren zurück, ihren zurückgebliebenen Freund aufzusuchen. Die erschrockenen Feen hüllen sich in ihre Schleier und entfliehen; nur Zeila bleibt verlassen und verbirgt sich in eine Felsenhöhle. Albert weigert sich tapfer, den Freunden zu folgen, was der Fee so gut gefällt, als der Mann selbst, den sie für einen

Sterblichen nicht übel findet. Albert muß zuletzt dem Drängen der Genossen nachgeben, und Zeila singt eine verzweifelte Arie.

Der zweite Aufzug spielt in Margarethens Gasthof auf der Straße nach Köln. Nach einem kurzen marschartigen Vorspiele singt der Chor der Diener natürlich und leicht mit einem an Mozart erinnernden Schluß, worauf die Frau Wirthin in einer langen Arie ihre nahe Bemählung mit Albert verkündigt, dessen Herz für die Fee brennt, was er kund giebt, wie die Bedrängniß wegen einer Schuld von dreißig Thalern, die er an Margarethen zu zahlen hat, wovon er sich durch den Juden Isaschar zu befreien sucht, der nichts weiter dafür verlangt, als daß Albert ihm Leib und Blut verschreibt, was dieser mit Unwillen zurückweist.

Nr. 6. Romanze der Zeila, die im Gewande des Hirten Margarethen um eine Gabe bittet, einfach und artig. Nach der ersten Strophe wird sie hart abgewiesen, nach der zweiten als Magd aufgenommen, da sie ohne Lohn dienen will, was in schnellem Recitativ abgethan wird. Nichts macht Margarethen Unruhe, als das Tuch, das sie von ihrem geliebten Albert küssen sah. Sie will den kostbaren Schatz von geliebter Hand sich nicht entgehen lassen.

Der Tag ist dem Gasthofe günstig; das Haus ist

von Fremden besetzt und noch kehrt mit seinen Jägern Graf Rudolph, der Gutsherr, bei ihr ein, ein alter Geck, der in wichtigem Stolze nur die Jagd und seine Lust kennt. Seine Arie mit Chor ist sehr gefällig und ansprechend. — Er bramarbasirt, verspricht der schönen Wirthin treue Liebe und ist sogleich von Zeila's Reizen gefangen, als diese sich als Dienerin zeigt und zu ihrem Schrecken von Margarethen den Befehl erhält, ihren künftigen Herrn, den geliebten Albert, zu bedienen. Noch ansprechender und effektvoller als diese Scene ist das nun folgende Duett zwischen Zeila und Albert. Es ist eine halbe Erkennungsscene, die uns beweist, daß die Kontraste gut bedacht sind. Die Musik ist leicht, zärtlich tändelnd und eingänglich rhythmisirt.

Margarethe kommt zu Albert's Liebesergüssen gegen Zeila, die er der Fee in Allem ähnlich findet, und geräth in Zorn und Eifersucht.

Nr. 9. Finale. Hier geht es nun ziemlich geräuschvoll her; das Ganze wird durch Massen, durchgehende Töne und scharfe Akkorde auf ruhenden Bässen frappant gemacht. Daß dabei die verminderten Septakkorde, ohne welche jetzt selten ein ähnliches Leidenschaftsstück vollbracht werden kann, nicht fehlen, darf man voraussetzen. Wir wollen, um des Ganges der Handlung willen, nur noch daran erinnern, daß Albert

den Wechsel des Juden in Bedrängniß unterschreibt, um mit der verstoßenen Zeila fortzukommen und sie dem verächtlichen Schutze Rudolph's zu entreißen, der sich mit der Jagdlust tröstet und die Hörner blasen läßt.

Im dritten Akt sehen wir die Liebenden wie Bruder und Schwester im Dachstübchen des Studenten, wo sie ein überaus liebliches Duett, Nr. 10, singen, das in dem Motiv und in der ersten Anlage ganz deutschthümlich ist. Geht der Satz nun auch bald wieder in die französische Weise über, so giebt doch das zu Grunde gelegte, wahrhaft schöne Duettmotiv dem Gesange einen überwiegenden Reiz, so daß er zu den schönsten Nummern des Ganzen gehört. Der Fortgang im Allegro wird anmuthig durch den plötzlich wieder erschallenden Feenchor, bei welcher Gelegenheit es dem Geliebten klar wird, daß er die Fee selbst und nicht blos ihr Ebenbild liebend um sich hat. Großmüthig will er ihr den Schleier zurückgeben; sie erwiedert gerührt und schüchtern: „Weißt du auch, ob ich ihn nehmen will?“ Alles dies, so wie die darauf folgende Wonne im Allegro vivace giebt dem Ganzen so viel Reiz und Wohlthuendes, daß dieser Nummer überall der lebhafteste Beifall zu Theil geworden ist.

Der Studentenchor Nr. 11 ist abermals so hübsch und munter, dabei gleichfalls an verschiedene deutsche

Tonphrasen anklingend, daß er allenthalben Eingang gefunden hat. Der Zeila selbst behagt diese jugendliche Heiterkeit so sehr, daß sie ihr den Freuden da oben gleichsteht. Die Studenten waren gekommen, die Liebenden zum Kölner Mummenschanz abzuholen.

Nr. 12 beginnt daher mit einem Einladungschore der Menge zu diesem Feste. Der ganze Chor ist in dem französischen Unisono gehalten und läßt, wie in solchen Fällen gewöhnlich, den Instrumenten und hernach einer Glocke, die in vier Tönen läutet, die Melodie und leichte Harmonisirung. Die damit verbundene Scenenfolge führt allerlei singende Gestalten bunt und rasch vorüber, worin eben der Reiz liegt. Eine speculative Beutelschneidergesellschaft ist hier ganz am Orte; man darf sie nicht überhören, damit man weiß, wo Albert's Geld hinkam, womit er den Wechsel einlösen will, den Rudolf dem Juden abgekauft hatte.

Nr. 13 zeigt das Fest in vollem Gange. Der Chor rauscht volksthümlich und hellschallend dahin, den entzückten Albert zu einer melodisch galanten Arie reizend zum Preise Zeila's, der die Bohne im Königskuchen zu Theil wurde, und die ihn zum Könige des Festes wählte. Der Chor stimmt zum Schluß der beiden Strophen ächt französisch ein. — Das Fest wird nun mit allerlei Kurzweil und Tänzen gefeiert; es fol-

gen einander ein Königsmarsch, ein Studentenwalzer, Pas de deux, Styrienne (Pas de trois), Tanz der Satyre, sämmtlich hübsch zu hören und ergötzlich zu schauen. — Aber sogleich schlägt die Freude um und verwandelt sich in Leid, weil das Geld fehlt, das Albert zahlen soll. Die Sinne vergehen ihm. Margarethe vergißt ihren Haß, eilt ihm beizustehen und raubt ihm den Schleier, den er stets im Busen trägt. Bei seinem Erwachen ruft er seine Freunde und Zeila. Zwei Parteien stehen einander gegenüber und im Finale Nr. 14 bricht Streit und Kampf aus. Rudolf schreit: „Rebellion!“ Die Studenten und das Volk rufen: „Heraus alle Collegien, beschützt die Privilegien, die Universität auf dem Spiele steht!“ Zeila will vermitteln, was immer mißlich ist, eilt zwischen die Kämpfenden und stürzt, von Albert's Klinge getroffen, mit einem langen Ach! auf der verminderten Septime zu Boden. Albert ist außer sich, der Vorhang fällt.

Der vierte Aufzug wird durch einen leicht gefälligen Marschsatz eingeleitet, der mit der nächsten Situation in keiner Verbindung stehen soll; er dient blos zum Zeichen, daß das Spiel wieder beginnt. Der Anfang in Moll mit gehörigen Verminderungsseptimen bildet den eigentlichen Uebergang. Im Recitativ klagt Margarethe, die den eingekerkerten Albert aus dem finstern

Thurm auf ihre Gefahr befreite, daß er ihr kein Wort des Dankes sagt und stets schweigend vor sich hinstarrt. Sie verläßt ihn auf der Bühne, um das Weitere zu vermitteln und eiligst wiederzukehren. Es zeigt sich in Nr. 15 (Arie), daß der Wahnsinn ihn erfaßt hat; er glaubt die Geliebte getödtet zu haben. Schroff mischt sich mit dieser Klage der Gedanke an die gerechte Rache, die er an Rudolf nahm, um bald wieder von jenem verdrängt zu werden. Zum Glück sind hier, wo man es am meisten erwarten könnte, nicht solche Akkordmassen, wie sie sich in den neufranzösischen Opern ungefügig neben einander wälzen und eine gräuliche Verwirrung bilden. Hier ist zur Freude Aller, die den Modeunsinn hassen, dieser unseligen Uebertreibung nicht geflissentlich gefröhnt, nicht einmal in den heftigen Anwandlungen, in welche sich noch naturgetreu Erinnerungen der Sehnsucht mischen, wie: „Wann kommt zum Seestrand das holde Götterkind, und löst ihr Lockenhaar im lauen Abenwind" — was äußerst wohlthuend wirkt und mit der Wiederkehr der Anklage seiner selbst in desto eindringlicherem Kontraste steht. In der That, diese Nummer gehört zu Auber's besten Sätzen. Nur mögen sich unsere Tenore an einigen Stellen vor zu großer Anstrengung hüten, die ihnen und dem Fortgange der Oper nachtheilig sein und der Sache selbst mindestens nichts

fruchten würde. Margarethens Rückkunft, ihr recitativischer Gesang und die Zwischenmomente Albert's sind sehr gut und von großer Wirkung. Rudolf, von einem marschartigen Vorspiel in hellem A dur angekündigt, stört Margarethens Befreiungsplan des Gefangenen; sie weiß sich dem Zorn des Grafen klug zu entziehen und berichtet Albert's Wahnsinn, was den Schwächling, dem in der Regel die Bosheit nahe steht, sobald Sicherheit und Macht ihm die Hände reichen, zum höhnenden Ausspruch bringt, Albert solle zur Tafelbelustigung sein Narr sein. Und in Nr. 16 wird sogleich der Anfang gemacht. Die Nummer ist in Dichtung und Musik ebenfalls sehr gelungen; die erste spricht so unumwunden und in solcher Steigerung Albert's Verachtung der niederen Hoheit aus und die Musik begleitet und hebt den Stachel der Worte so natürlich und doch in's Unheimliche spielend, daß die Scene wirken muß, wenn sie vom Sänger richtig gefaßt und wiedergegeben wird. Es gehört zwar an den geeigneten Stellen sichere Kraft völliger Unbefangenheit, die durch das Bewußtlose des Zustandes und durch die Empörung des inneren Gefühls für moralischen Werth gehoben wird, aber zugleich auch die Ruhe der Festigkeit dazu, welche die Sprache der geheimsten Seele nothwendig

macht. Also wäre auch hier eine ununterbrochene Kraftanstrengung, die in Raserei verfällt, zweckwidrig und somit kunsthinderlich.

Als Rudolf, in Wuth entbrannt, im Allegro assai aufspringt und Albert morden will, tritt Zeila mit langgehaltenem Ha! rettend herbei. Die Musik und Albert's Sinn wenden sich im Moderato geschickt; der Nebel entschwindet seinen Sinnen, er erkennt die Geliebte.

Nr. 17. Dies Quartett zwischen Zeila, Margarethe, Albert und Rudolph, worin der Letztere der schönen Fee, die ihn bisher immer verschmähte, was den bedrängten Albert glücklich macht, nur die Wahl läßt zwischen Albert's Tode und ihrer Einwilligung in die Vermählung mit dem Grafen, ist theatralisch sehr wirksam. In Verzweiflung bringt Zeila sich zum Opfer für Albert's Leben.

Finale, Nr. 18. Albert kennt keinen Wunsch mehr, als den Schleier wieder zu erlangen, der die Geliebte in ihr Heimathsland der Feen versetzen kann, was recitativisch gut deklamirt wird. Magarethe verräth, daß sie den Schleier hat, dessen Kraft sie nicht kennt. Er verspricht ihr, für die Rückgabe Alles zu thun, was sie befiehlt. Das gesungene Zwiegespräch wird vom Zuge der Herren und Damen und der Va=

fallen des Grafen unterbrochen, der das Hochzeitfest beschleunigen will; ein munterer Chor läßt einen Vermählungsmarsch erschallen. Albert drängt Margarethen, auch Rudolph, vom Zögern belästigt, befiehlt ihr Eile. Sie geht. — Und in steigender Angst ruft Zeila die Hülfe der Schwestern an. Alsbald erklingt in den Lüften ihr bekannter Chor. Zeila, des Beistandes froh, wird von den Frauen mit dem bräutlichen Kranze geschmückt und Magarethe überreicht ihr den Schleier, den sie mit Jubel empfängt, und nach kurzem Freudenrufe erhebt sie sich in die Lüfte. Albert ist froh über ihre Rettung; die gaffende Menge drückt ihr Erstaunen durch ein einziges Ha! aus.

Die Franzosen haben diesen Akt für den schönsten der ganzen Oper erklärt, was die Musik betrifft. Sie haben Grund dafür; er hat, wie wir gesehen haben, dichterisch und musikalisch treffliche Situationen, und selbst die weniger psychologisch aufgefaßten Sätze sind so anziehend theatralisch, daß sie zuversichtlich namentlich jetzt, wo von der einen Seite so viel Geschraubtes bis zur Unnatur und von der andern so viel Triviales bis zur Abgeschmacktheit in die Opernwelt gekommen ist, überall mit Wohlgefallen aufgenommen werden müssen. Bei diesem Ausspruche ist die Unterhaltungslust der Hörer und die Geschmacksrichtung der Zeit

allerdings nicht unberücksichtigt geblieben, soll aber auch bei einer Oper nicht unberücksichtigt bleiben, sobald sie als ein Werk betrachtet wird, das für seine Zeit leben will, ein Wunsch, der doch wohl Keinem zu verdenken sein möchte, weil die gesammte Gegenwart sich dafür erklären muß um ihrer selbst willen. Wir stimmen daher mit dem französischen Urtheil vorkommen überein, insofern wir auf die jetzige, längst unter den Franzosen eingebürgerte Vorliebe für das Tragische oder vielmehr für das eingemischt Schreckliche, Herbe und Empörende sehen, die auch in Deutschland, wenn auch nicht in solcher Verbreitung und Allgemeinheit, vielfach Eingang gefunden hat. Wir weichen aber auch wieder, und zum Vortheil der Oper, aus dem Grunde davon ab, weil wir jene Vorliebe nicht in dem Grade theilen, sondern dem Heitern mindestens eben so viel Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn es nur in seiner Art das Gute, d. i. hier das die Mehrzahl sinnig Ergötzende trifft. Das Letztere finden wir nun namentlich im dritten Aufzuge so frisch und leicht wirksam gehalten, daß wir darum keinen Anstand nehmen, den dritten Akt dem vierten an die Seite zu setzen, indem wir behaupten, daß der vierte Akt nicht den Eindruck machen würde, wenn der mit ihm kontrastirende dritte in seiner Annehmlichkeit minder wirksam gemacht worden wäre. Eins

dient dem Andern, und darum ist uns in der Kunst Eins so viel werth als das Andere.

Der fünfte Akt kann sich in musikalischer Hinsicht mit den früheren nicht messen, schon darum nicht, weil die ganze Anlage der Oper hier eine ganz andere als die musikalische Tendenz vorwalten läßt. In diesem Schlußakt ist überwiegend für die Schaulust gesorgt, die wirklich auf überraschende Weise pomphaft befriedigt werden kann, wenn die Theaterdirektionen nur etwas Geld darauf verwenden wollen. Himmel und Erde haben hier Gelegenheit, sich von ihrer reizendsten Seite zu zeigen. Dagegen zählt die Musik nur zwei Sätze in einer einzigen Nummer (Nr. 19 a und b). Nach einer kurzen, ganz einfachen Einleitung singt der Chor der Feen sein französisches Unisono immer auf die Dominante $\bar{g}$, nur daß eine Stimme ohne die andere auf kurze Zeit einmal $\bar{\bar{c}}$ ergreift. Die Umspielung des Orchesters fehlt freilich nicht; auch ist sie einfach wiegend, denn der Chor singt ein Schlummerlied. Im Verfolge der Scene wird im Schlafe Zeila's ihres Herzens Sehnsucht nach Albert deutlich, was die Feen kaum zu fassen wissen; alles in französisch deklamatorischer Gesangsweise, in welcher auch Edda, Zeila's vertrauteste Gespielin, den Ruf der Königin zu ihrem Throne verkündigt und die Freundin weckt. Sie singt

nun eine Arie, in deren vorangehendem Recitative sie es beklagt, daß hier im Reiche des Zaubers nur Spiel und Gesang die Tage erfülle und nie ein Sturm diese schaale Ruhe belebe. Die Arie selbst tändelt in gewohnt französischer Weise mit dem Gefühle der Sehnsucht gehörig brillant. Darauf tritt das Recitativ wieder ein, worin ihr Edda die Huld der Königin verkündet, die sie heute von ihrem Throne herab mit neuem Glanz umhüllen und ihr den ersten Wunsch erfüllen wolle. Ungesäumt erbittet sie sich nun die Wiederkehr zur Erde, zu ihm, dem sie ihr Herz geweiht, indem sie allem Glanz und der Unsterblichkeit entsagt. Der Chor der Feen singt ihr Lebewohl und holde Gesinnung, abermals Unisono, wie im Schlummerchor. Hier hätten sie sich freilich etwas harmonischer zeigen können, wenn sie nicht gerade die liebevolle Absicht gehabt hätten, der Freundin den Abschied aus dem Himmel nicht zu schwer zu machen.

Man sieht nun den Zug zur Erde und die Fahrt auf dem Rhein mit Bergen und Städten des Ufers bis nach Köln, bis zur Vereinigung mit Albert, glänzend und lieblich zu schauen. Wir glauben, es würde sich gut machen, wenn zur Freude der Wiedervereinigung das Allegro des schönen Duetts der Liebenden zum Schlusse wiederholt würde.

So bietet denn diese Oper Alles, was der Schau- und Hörlust unseres Publikums willkommen ist. Man chte auch das Schauvergnügen in den Opern nicht für zu gering; wenigstens würde man sich sehr irren, wenn man meinen wollte, es sei dieses Verlangen unserer Zeit allein eigen. Ein nicht unbedeutender Theil der Vergangenheit, die das Vergnügen an Opern kannte und pflegte, war nicht minder schaulustig; Aufzüge, Pracht und Tanz gehörten ebenso, nicht selten sogar noch mehr als jetzt zu den Genüssen, die man in der Oper begehrte und erhielt. So hat sich denn in diesem Punkte die menschliche Natur nicht geändert. Auch hat jede Zeit ihre Musikgattung gehabt, die der Mehrzahl am meisten zusagte, an welche sie sich mit Vorliebe hielt und die deshalb von den Componisten jeder Zeit am meisten bevorzugt und gepflegt wurde. Die Ursachen dieser Erscheinung liegen am Tage und bedürfen keiner weitern Darlegung. In dieser Hinsicht ist freilich Alles, was ist, vernünftig, d. h. ohne auffallenden Ausdruck: es hat Alles seinen guten Grund, der in der Richtung der Zeit liegt, die mit dem Fassungsvermögen in genauester Verbindung steht. Hat nun aber Auber in diesem Werke ungleich Besseres gegeben, als in vielen seiner vorhergehenden Opern, hat er mehrere Situationen sachgemäßer und wahrheitsvoller gezeichnet und

kolorirt, so hat er sich dadurch auch wieder eine Stufe höher gestellt, und die Oper verdient demnach einen größern Antheil des Publikums, als manche seiner frühern. Sie hat ihn auch überall, wo sie gegeben worden ist, erhalten. Wollte man sich dieser anerkennenden Beurtheilung wegen wundern, daß wir sie dennoch keine eigentliche Charakteroper nennen, so würde man eben dadurch beweisen, daß man noch nicht darüber nachgedacht hat, was zu einer solchen gehört. Daß aber unsere Zeit, selbst vielseitig gebildete Freunde der Tonkunst, in der Regel kein vorwaltendes Verlangen darnach empfinden, ist eine bekannte und oft gesagte Thatsache; man vermißt dieß selten, so sehr wir auch überzeugt sind, daß eine solche sogleich des allgemeinen Antheils sich erfreuen würde. Mit den alten, keineswegs zu zahlreichen, so vortrefflich sie immer sind, behilft sich keine Zeit allein, sie will Neues zu erneuter Lust, und das ist gut, denn sonst ginge die Kunst zu Grunde. Wir halten es daher für Ueberspannung, so sehr wir selbst für durchaus Gediegenes und für Erhebung durch die Kunst sind, wenn man der Unterhaltung durch sie allen Werth absprechen wollte; Beides wird immerdar vereint bestehen, damit Alle haben, woran sie sich ergötzen im Kreislauf der Dinge, der doch stets von einem abgelaufenen Ringe zu einem erweiterten und

größeren führt. Die Zeit des Ablaufes liegt aber in der Beschaffenheit der Menschen.

Daß die jetzt gewöhnlichen Bearbeitungen einer solchen Oper für das Pianoforte nicht fehlen werden, setzt jeder Erfahrene voraus. Sie sind einschließlich des vollständigen Klavierauszuges sämmtlich bei Breitkopf und Härtel, den Eigenthümern dieser Oper für Deutschland erschienen.

Nachträglich erwähnen wir noch, daß im Jahre 1838, also ein Jahr vor dem Erscheinen des „Feensee“ eine andere neue Oper unseres Meisters: „Margarethe von Gent“ in Scene gegangen war, aber keine nachhaltige Wirkung hervorgebracht hatte. Dagegen wurde im Jahre 1840 die neue komische Oper: „Zanetta,“ Text von Scribe und St. Georges, als zweites Einweihungsstück des nach dem Brande neu erbauten Saales Favart zu Paris mit vielem Beifall aufgeführt. — Die Fabel des Stückes ist zwar nicht neu, aber anziehend genug.

Die Schwester des Königs von Neapel, um deren Hand der Gesandte des deutschen Kaisers Karl VII. für diesen seinen Herrn wirbt, hat eine Liebschaft mit dem Grafen Rudolph von Montemar. Um dieß

jedoch vor den Augen der Welt zu verbergen, beredet sie ihren Anbeter, sich in die Gärtnerin Zanetta, ein holdes Naturkind, verliebt zu stellen. Der Herr Graf befolgt diesen Rath, verliebt sich aber zuletzt allen Ernstes in die Substitutin — und heirathet sie sogar. (Natürlich wird die Familie der Gärtnerin erst geadelt). Nolens volens nimmt nun die Prinzessin die Hand des Kaisers an und zieht nach Deutschland. — Dies ist der Hauptinhalt des Stückes.

Die Musik ist frisch, lebendig, zum Theil sehr originell, durchweg melodiös und interessant. Einiges Geschraubte und Gezwungene thut dem Ganzen keinen Eintrag. Vorzüglich hervorzuheben sind einige Duette und Romanzen. Die Oper hat in Paris entschiedenes Glück gemacht. Sie wurde im folgenden Jahre mit großen Beifall in Prag unter dem Titel: „Zanetta, oder mit Feuer spielen ist gefährlich," gegeben.

Gleich günstigen Erfolg hatte die folgende komische Oper von Auber: „Les diamans de la couronne" (die Krondiamanten), die am 6. März 1841 in Paris zum erstenmal aufgeführt wurde und wegen ihrer leichten, ansprechenden und pikanten Melodien vielen Beifall fand. Das Textbuch von Scribe schildert die Abenteuer einer Königin von Portugal, die zugleich eine Gesellschaft von Banditen und Falschmünzern an=

führt. Sie hat ihre Krondiamanten verkauft, und um dieß zu verhehlen, läßt sie von ihren Genossen falsche machen. Zufällig geräth ein junger Mann in die Höhle der Falschmünzer, verliebt sich in die Königin, die dort als Zigeunerin Katharina figurirt, und heirathet sie. Der Intriguant in der Oper, der Vertraute der Königin, ist ein früher zum Feuertode verurtheilter Verbrecher, der nun Chef der geheimen Polizei wird, damit er die Banditen als seine ehemaligen Genossen um so leichter entdecken könne.

Entschiedenes Glück machte ferner in Paris und überall, wo sie gegeben wurde, Auber's nächste komische Oper in drei Aufzügen: „Der Herzog von Olonne.“ Das Libretto von Scribe und Saintines ist ein Gemisch von Bühneneffekten, musikalischen Situationen und locker aneinander gereihten Unwahrscheinlichkeiten. Die Musik ist in französischen Blättern über viele frühern Opern dieses Componisten (die Weißkappen, Zanetta, der Feensee) gestellt und wenn auch nicht wegen ihrer Musik, doch wegen ihres Geschmacks, ihrer Eleganz und trefflichen Harmonisirung sehr gerühmt worden. Der Rezensent in der Revue et Gazette musicale de Paris wollte auch etwas „Mystisches und Dunstiges *)“ darin gefunden haben.

*) „Des harmonies mystiques et vaporeuses, de ces pensées

Ehe wir zur Beurtheilung dieses Werkes übergehen, fühlen wir uns veranlaßt, etwas zur Vertheidigung des in neuester Zeit so sehr angefeindeten und eben so ungebührlich als ungerecht beurtheilten Auber vorauszuschicken. Wir sind weit entfernt, den Auber der Gegenwart noch jenem gleichzustellen, dem wir die Stumme von Portici, den Schnee, Fra Diavolo, den Maurer und Schlosser u. s. w. verdanken; auch wird ihm wohl nicht so bald wieder ein Ensemblestück wie das zweite Finale im Schwur (den Falschmünzern) gelingen, aber noch immer ist er für die französische komische Oper, und wie die Sachen einmal stehen, also auch für die deutschen Opernbühnen sehr bedeutend und verdient in seinen Beziehungen und von seinem Standpunkte betrachtet, durchaus nicht die wegwerfenden Urtheile, die so oft rücksichtslos über ihn ausgesprochen werden. Mag auch die lockende Tantième, die ihm nach der Opernstatistik bereits ungeheure Summen einbrachte, ihn veranlassen, seine Opern etwas rasch und flüchtig zu expediren, sein reiches Talent tritt uns doch aus jeder seiner Schöpfungen entgegen.

Muß man nun Auber's Werken unbedingt eine

---

de mélancolie comme il en vient sur le soir de la vie d'un grand artiste qui a tenu longtemps le premier rang."

höchst belebende, oft meisterhafte Instrumentirung zugestehen, so kommt bei ihm noch der besondere Umstand hinzu, daß er namentlich die Fortführung der Handlung sehr oft ganz in die Orchesterpartie legt und gerade in der geschickten, oft höchst eigenthümlichen Individualisirung der Instrumente seine Kunst und Gewandtheit zeigt, während die Singstimmen sich in solchen Stellen fast nur im Parlando bewegen. Es ist klar, daß dieser Styl und diese Behandlungsweise sich ganz besonders für die witzigen und pointenreichen Operntexte der Franzosen eignen, und wollen wir Auber auch nicht als den Erfinder dieses Styls proklamiren, so hat er ihn doch mit vorzüglichem Talente kultivirt. In seinen letzten Produkten nun, z. B. in den Krondiamanten und in dem Herzog von Olonne tritt diese Art und Weise, dem Orchester die Führung der Melodie anzuvertrauen, als Faden, an dem sich Handlung unt musikalischer Dialog fortspinnen, die Singstimmen dagegen mehr sprechend einzuführen, sehr merklich, fast zu häufig hervor, und daher kommt es denn, daß diese Werke im Klavierauszuge einen etwas trockenen Anblick bieten. Ohne nun dieser Manier, wenigstens in ihrer zu häufigen Anwendung, das Wort reden zu wollen, muß man doch die wirkliche Ausführung auf der Bühne im Sinne haben, will man Auber's

Werke und die neueren Erzeugnisse der französischen komischen Oper überhaupt richtig beurtheilen und würdigen.

Und hier sind wir bei dem eigentlich bedenklichen Punkte angelangt.

Zunächst muß die große Schwierigkeit der deutschen Uebertragung besiegt werden. Mit welchem zweifelhaften Glücke dieß so oft geschieht, liegt leider am Tage. — Französischer Pathos, wortreiche Deklamation, französischer Heroismus sammt allen anderen Ingredienzien der großen Oper, dieß Alles läßt sich noch ganz leidlich ins Deutsche übertragen und sangbar machen, obwohl auch in diesem Genre ein langes Register von Verfehltem und Störendem aufzuführen wäre; aber die leicht beflügelten Scherze, die witzigen Entgegnungen, die hübschen Kouplets mit ihren Pointen leicht und anmuthig, genau zum Gesange passend wiederzugeben, das ist wahrlich keine leichte Aufgabe und wird selten auch nur befriedigend gelöst.

Besitzt nun der Kapellmeister, welcher die Oper einzustudiren hat, die Fähigkeit, vor dem Austheilen der Partien mindestens die fehlerhaften, störendsten Accente zu verbessern, so bietet doch gewöhnlich die erste Klavierprobe noch eine wahrhaft babylonische Verwirrung dar, weil fast Keinem die Uebersetzung und Unterlegung

zu Hals und Sinnen will; hier stürzt ein Reim, dort sucht sich Einer aus dem französischen Texte eine bessere Wendung aus, die Prima Donna präparirt sich statt des u ein a für eine Roulade; hier paßt das Stichwort nicht, weil der Tenor einen glücklichen Gedanken supplirt hat, gleich darauf entsteht allgemeine Heiterkeit, weil in einem Quartett die sämmtlichen Sänger das Wort: „schweigst" auf eine lange Note zu singen haben und bei der Zungenretirade große Schwierigkeiten eintreten; — kurz, es dauert ziemlich lange, ehe nur das Nöthigste geschieht, das Erträglichste vorbereitet wird.

Endlich sind die Proben überwunden, die unvermeidlichen, oft grausamen Striche geschehen; einige nicht brillant genug befundene Arien sind beseitigt und durch schimmenrde ersetzt, und der Abend der Aufführung ist da! — Wir achten und ehren unser geliebtes deutsches Vaterland wahrlich von Herzen und freuen uns innig, wenn wir deutsches Verdienst, deutsche Kunst so recht aus Ueberzeugung preisen können, und viele unserer deutschen Opernbühnen verdienen gewiß Bewunderung und Ruhm; aber — wie jetzt fast überall die Sachen stehen, für die französische komische Oper ist der gegenwärtige Standpunkt derselben gewiß nichts weniger als günstig. Bleiben wir bei den

sogenannten Spieltenoren stehen. Wie selten sind jetzt Tenoristen zu finden, die einen Roger (im Maurer und Schlosser), Fra Diavolo u. s. w. vollkommen singen und spielen können? Wie oft muß man die zweischneidige Klage hören: „Schade, daß seine Stimme nicht ausreicht! Er spielt vortrefflich!" oder (und noch häufiger): „Jammerschade, daß er so wenig Spiel hat! Seine Stimme ist köstlich!" — Mit den weiblichen Repräsentanten der analogen Partien ist es im Ganzen wohl etwas besser bestellt; aber — um es kurz zu sagen: die französische Spieloper ist jetzt nicht eben Deutschlands Stärke. Ob es zu beklagen sei, mögen Andere entscheiden; eine sehr anmuthige Kunstgattung ist die französische komische Oper gewiß, und da wir doch wohl noch eine geraume Zeit unser deutsches Repertoir von der Seine her werden erneuern müssen, so wollen wir getrost den Wunsch aussprechen: es möge unsern deutschen Operisten gefallen, sich die Leichtigkeit, die Anmuth und Deutlichkeit anzueignen, welche die französische komische Oper so unbedingt fordert, und die unseres Bedünkens von der deutschen Oper eben auch nicht verschmäht wird.

Wenn nun ein Gemälde nur ganz einfach sein gehöriges Licht verlangt, um richtig beurtheilt werden zu können, so kann mit gleichem Rechte ein musikalisches,

ein dramatisches Kunstwerk sich eine gute Aufführung bedingen, nach welcher es definitiv zu beurtheilen ist.

Es wird sich nun von selbst herausstellen, was von dieser Erörterung dem in Rede stehenden Werke insbesondere und der neuern französischen komischen Oper überhaupt zu Gute kommen dürfte.

Die Ouvertüre beginnt mit einem pathetischen, marschmäßigen Allegro (E dur, $^4/_4$), aus welchem, wie billig, etwas von spanischer Grandezza hervortritt, denn die Scene ist ja in Spanien. Der Rhythmus des Marsches wird plötzlich aufgehalten, und eine Andeutung auf eine Scene der Oper im zweiten Akt bildet einen kurzen, freundlichen Mittelsatz, worauf das erste frische Thema wieder eintritt und wirksam modulirend bis zur Septime von Fis fortgeführt wird. Hat es sich Auber nun allerdings mit der Ouvertüre etwas leicht gemacht, so kann man ihr doch eine gewisse Anmuth und eine dem Ganzen analoge Färbung nicht absprechen, was zusammengenommen sie als passend bezeichnen läßt.

Der Vorhang rauscht auf und wir befinden uns in einem Saale des herzoglichen Palastes. Mugnoz, der drollige, furchtsame Haushofmeister (eine sehr gut gezeichnete Theaterfigur), schildert seiner lieben Ehehälfte, einem klugen, muntern Weibchen, auf eine höchst

energische Weise den Gebieter als wild und rauh, vor Allem aber als Schrecken der Ehemänner. Wir erfahren ferner, daß er eben erst auf seinem Schlosse eingetroffen ist, um seine Vermählung mit einer vornehmen Spanierin zu feiern. Mariquita bemerkt bedenklich, daß der aus Madrid angelangte Brautkranz beschädigt sei, weiß aber schnell Rath dafür, denn sie kennt ein junges, schönes Mädchen im nahen Kloster, geschickt im Kränzeflechten, Donna Bianca, sie soll den Schaden ersetzen.

Diese kommt, wie gerufen, einen schönen Kranz in der Hand haltend. Sie führt sich mit einem sehr anmuthigen, etwas wehmüthig gehaltenen Liede (Cdur, $^3/_4$) ein, das sie an ihre Blumen richtet, und welches mit kleinen, leicht anzuwendenden Nuancen im Vortrage eine sehr dankbare Scene Bianca's bilden kann.

Eine Eigenthümlichkeit Auber's zeigt sich in diesem kleinen Stück recht auffallend, wir meinen seine liegenbleibenden Bässe (point d'orgue), die zu den sich über ihnen bewegenden freundlichen Melodien einen fast störenden Kontrast bilden und die Freiheit des Vortrags namentlich da sehr hemmen, wo er bei der Kadenzirung die Septime vermeidet. Auber scheint diesem Orgelpunktsystem erst in seinen neuesten Werken ergeben zu sein; so tritt es z. B. auffallend und wirklich etwas

schwerfällig in seiner lieblichen Oper Zanetta (die bei Weitem nicht so bekannt geworden ist, als sie es verdient) hervor.

Nach einer kurzen, ermuthigenden Unterbrechung der beiden Ehegatten, während welcher Mariquita wie zum Scherz Bianca mit dem Brautschleier und dem Kranze schmückt, erscheint Bianca's Lied wieder, und zwar sehr wohlthuend als Terzett. Bei dessen Schluß wird heftig im Zimmer des Herzogs geläutet, und Bianca erfährt nun in kurzen, energischen Andeutungen, was von dem Herzog zu erwarten sei, und Mugnoz namentlich jagt ihr durch einen aufgeregten, bezeichnenden Allegrosatz (Es moll, $^3/_4$,) Furcht und Schrecken ein. Alle drei wiederholen dieß Motiv Unisono; doch so düster durfte der Satz nicht schließen. Sie fassen Muth; und in einer belebten Stretta in Es dur endigt das Terzett frisch und lebendig.

Von Mugnoz erfahren wir, daß die Braut des Herzogs ihr Wort zurückgenommen habe. Bianca dagegen vertraut Mariquita ihre romantische Liebe zu einem jungen französischen Offizier. Plötzlich glaubt sie ihren Geliebten in einem Reiter zu erkennen, der eben in den Hof sprengt und entflieht. —

Es ist gut, daß sie ging, denn sonst hätte sie gleich aus einem eben angelangten Briefe ihres Vaters, der,

beiläufig, trotz seines alten Adels doch nur Sergeant ist, erfahren, daß er wegen Subordinationsvergehen verhaftet und vor ein Kriegsgericht gestellt worden sei. Mariquita will nun Alles anwenden, um bei dem Herzoge Gnade für ihn zu erwirken. Da erscheint denn der als so schlimm geschilderte Herzog und zeigt in einem kurzen Duett mit Mariquita dießmal nur den leicht entzündbaren, galanten Kavalier, während diese sich beruhigt darüber ausspricht, wie großes Unrecht man dem lieben Herrn gethan, und daß sie ihn gar nicht so erschrecklich finde.

Da das Duett nur als Episode gilt, wird seine Kürze, wie seine Indifferenz, weniger auffallen. Die für Mariquita's Bitte so günstige Situation wird nun durch das Eintreten des Chevalier Vilhardouin (der nämlich Bianca's geheimnißvoller Liebhaber ist) gestört. Wir erfahren nun die politische Verwicklung des Herzogs. Er vernimmt von dem Chevalier, daß seine Anhänglichkeit an Philipp V. und also seine feindliche Stellung gegen die Regierung des Erzherzogs bekannt ist. Er räth ihm zur Flucht in's französische Lager. Doch da in diesem Falle seine großen Besitzungen konfiszirt werden würden, so handelt es sich um eine — improvisirte Gemahlin, der er in Folge einer raschen Vermählung seine Güter verschreiben könnte.

Da die Operngesetze etwas von dem corpus juris abweichen, so haben wir mit der Gültigkeit dieser Verschreibung nichts zu thun. Kurz, der Herzog braucht der Verwicklung wegen eine Gemahlin, und da ihm seine bestimmte Braut einen Korb gegeben, so muß er schnell eine andere haben, und sie findet sich — in Bianca. Schon im nächsten Finale wird sie mit ihm vermählt! —

Dieß Finale beginnt mit einem Recitativ zwischen Mugnoz und Bianca. Sie vernahm die Gefahr des geliebten Vaters, so wie die bereits erfolgte Abreise des geheimnißvollen Freundes, der ihr Retter werden konnte. In einer kurzen, recht tief empfundenen Kavatine (Es dur, $^4/_4$,) fleht sie den Himmel um Beistand an; die Steigerung derselben am Schlusse bezeichnet treffend ihre aufgeregte Stimmung und würde noch schöner wirken, hätte die harmonische Begleitung nicht etwas Hartes und selbst Gezwungenes. Mit der veränderten Tonart (sie wendet sich nach C dur) tritt Mariquita ein, ihr freudig zu verkünden, daß der Herzog ihren Vater retten wolle, und daß der Preis dafür — ihre Hand sei. Bianca erbebt, kann und will es nicht glauben. Doch Ueberredung und der Gedanke, ihren Vater vom Tode zu retten, scheinen ihr Muth zu verleihen. — Das Terzett, in welchem dieß

Alles vorgeht, ist mit Wärme und sehr wirksam vom Componisten behandelt, und enthält außer mehrern schönen Zügen eine sehr gut gedachte und harmonisch geschickt herbeigeführte Erinnerung an Bianca's Blumenkavatine, die hier sehr ergreifend und bedeutsam in Des dur erscheint. Während nun die sich opfernde Tochter von den Frauen abgeholt wird, sich als Braut schmücken zu lassen, wird dem Herzoge gemeldet, daß ein Alkade von Madrid eingetroffen sei, ihn zu verhaften. Er befiehlt Mugnoz, ein Pferd bereit zu halten, da er unmittelbar nach der Trauung (zu deren Vollziehung er in das Gemach links abgeht) abreisen werde, und zwar allein. —

Nach dem besprochenen Terzett wurde das Bisherige in der oben bezeichneten Weise Aubers behandelt, indem nämlich die Führung der Melodie den Instrumenten, namentlich dem Quartett, überlassen blieb, und die handelnden Personen sich nur im Parlando vernehmen ließen. Jetzt drückt nun Mugnoz seine Verwunderung, daß sein Gebieter so plötzlich und ohne seine schöne Gemahlin abreisen wolle, in einem kurzen, liedförmigen, in As dur gehaltenen Allegro alle spegnuola in zwei Strophen aus, dessen Refrain den Galopp des Pferdes nachahmt. Während eines kurzen, nach C dur modulirenden Ritornells tritt nach geschehener Trauung der

Chor der Landleute und Hochzeitsgäste ein, Wünsche und Theilnahme aussprechend. Die Melodie dieses Chors führt das Orchester; der Chor schreitet nur in einfachen Akkorden fort, doch wirkt er von der Bühne herab recht voll und feierlich. Nach einer kurzen Klage der fortwährend verschleierten Bianca über ihre tragische Situation wird der Chor wiederholt.

Eine erst wie Frage, dann wie Drohung ertönende Figur der Bässe begleitet nun die folgende Scene bis zur Katastrophe.

Leise mahnen die Offiziere den Herzog zur Flucht. Ein Vertrauter sagt: „Wie? Ohne Eure Gemahlin zu sehen?" — Indem nun der Herzog auf Bianca zugeht, um ihren Schleier zu lüften, tritt der Alkade mit Wache ein, berührt den Herzog mit dem weißen Stabe und ruft: „Im Namen des Königs verhafte ich Euch!" — Allgemeiner Ausruf des Erstaunens; von Schrecken wird man jedoch sehr wenig gewahr — ja, die Stimmung der Hauptpersonen spricht sich sogar sehr gefaßt aus. Indeß hat der Komponist gefühlt, daß er eine etwas ernstere Miene annehmen müsse, die der ernsten Situation angemessen sei, und so geht es dann eine Weile mit Hülfe der Modulation ganz ernsthaft her, was auch sehr motivirt erscheint, denn der Alkade eröffnet streng und rauh dem Herzoge, der den

billigen Wunsch äußert, seiner Gemahlin Lebewohl zu sagen, daß ihm dies nicht gestattet werden könne und er ihm sogleich folgen müsse, worauf denn der obenerwähnte Ensemblesatz wieder eintritt, nur daß die Modulation statt nach D dur, nach der Haupttonart Es sich wendet, und nach einer kurzen, wirksamen Stretta der kräftige, rauschende Schluß des ersten Finale herbeigeführt wird.

Der zweite Akt (Scene: Kastilien, in der Nähe eines Klosters) beginnt nach kurzem Entreakt mit einem Chor der Nonnen, C moll, $^4/_4$. Die verkleideten Nonnen flehen bei fortwährendem Kanonendonner und Kriegsgetümmel die Gottheit um Schutz und Hülfe an. Die sehr volle, die Kriegsmusik bezeichnende Orchesterbegleitung zwingt sie zu ziemlich energischem Ausdruck ihrer Gefühle. Doch sind einige sanftere Mittelsätze auch von demüthiger, flehender Haltung. Der ängstliche, hierher verschlagene Mugnoz ist auf einmal mitten unter ihnen und theilt ihre Angst. Das Getümmel verhallt endlich, und in einem recht wohlthuenden Andante (Cdur, $^6/_8$) schließt ein frommes Danklied, der heiligen Jungfrau geweiht, diese Scene.

Der Chevalier erscheint mit Bianca; die letztere ist verkleidet als Doktor. Er interessirt sich, ohne sie zu erkennen, für sie, weil er aus wildem Schlachtge-

tümmel sie rettete und weil sie große Aehnlichkeit hat mit jener jungen Unbekannten, die auf ihn einen so starken Eindruck machte und für deren Bruder sie sich ausgiebt. — Man hört Schüsse, Bianca fällt in Ohnmacht, und ihr Geheimniß — ist entdeckt. Es beginnt ein leidenschaftliches Duett. Er fleht mit Wärme um Gegenliebe; sie muß sie ihm, als Gemahlin des Herzogs, versagen. Aber nach dem melodiösen Andante (Es dur, 6/8), das eine sehr innige Empfindung athmet, bekommt er nebst Marschordre die Nachricht, daß der Herzog im Kerker gestorben sei. Während ihn die Nachricht vom Tode des Freundes betrübt, macht sie auf Bianca einen ganz entgegengesetzten Eindruck, denn sie löst ja die verhaßten Bande, und sie darf nun den Chevalier lieben.

Nachdem Bianca, die dem Chevalier schon in dem Duett frohe Hoffnung gab, ihn noch beschworen, sein Leben für sie zu schonen, verläßt sie ihn, und er strömt in einer heiteren Cavatine (B dur, 2/4) seine frohe Empfindung aus. Wenn dem Komponisten früher auch ähnliche Piecen viel frischer und eigenthümlicher gelangen, so ist doch auch die gegenwärtige ein hübsches, zusagendes Musikstück und wird dem Sänger stets Beifall bringen.

Plötzlich erscheint der todtgeglaubte Herzog, der

sich durch List befreite. Der Chevalier eilt ins Treffen; der Herzog hat es besser: er setzt sich mit den Offizieren zur Tafel. Nun beginnt in heiteren, kurzen Rhythmen ein fröhlicher, lebhafter Chor in A dur, der Form wie dem Gedanken nach ungemein ansprechend. Der Herzog stimmt kräftig mit ein.

La Rose, ein französischer Soldat, dem früher schon der junge Doktor-Mönch einige Skrupel machte, meldet jetzt, daß er denselben in schlimmem Verdacht habe, da er eben heimlich zu den Frauen geschlichen sei. „Führt ihn her!" ruft der Herzog, und zitternd naht Bianca.

Ein wunderschöner Ensemblesatz, einer der wohlthuendsten in der ganzen Oper, beginnt jetzt. Es ist ein Andantino (G dur, $^{6}/_{8}$) und trefflich geschrieben.

Bianca, die in ihrer peinlichen Ueberraschung den Herzog lebend erblickt, führt in einer sehr anmuthigen Kantilene die Melodie, der Herzog und der Chor, an ihrer Verlegenheit sich weidend, begleiten in kurz abgestoßenen Noten ihren Gesang, zuweilen mit ihr auf einigen Ruhepunkten harmonisch verweilend; zuletzt strömen Alle in einfacher, aber voller Harmonie zusammen und der Satz schließt mit bester Wirkung. — Der Herzog fordert nun Bianca auf, in ihrer Eigenschaft als Doktor ein Lied zu singen, wie es auf

der Schule gebräuchlich sei. Hier tritt nun der Uebelstand und das Ungenügende der Doktor-Promotion recht grell hervor. Denn das „Halleluja" in dem Refrain des wirklich sehr charakteristischen, gut gedachten Liedes, das in seiner prägnanten Abgeschlossenheit und in seinem komischen Pathos sich vortrefflich ausnimmt, kann nur im Munde des Mönches die beabsichtigte komische Wirkung machen. Wenn Bianca namentlich in Mönchstracht es versteht, den drolligen Gegensatz der Situation geschickt hervorzuheben, wenn sie z. B. Anfangs ganz schüchtern intonirt, nach und nach von ihrer mädchenhaften Scheu sich erholt und endlich, um vollkommen zu täuschen, ihr Halleluja recht keck herausströmen läßt, die Strophe jedesmal mit einem etwas travestirenden, antiken Triller schließt, so sind wir überzeugt, daß die ganze Scene höchlich interessiren und große Heiterkeit verbreiten wird. Das profane parodirende Halleluja des frohen Chores krönt das Ganze und schließt es verständig ab.

Nach Wiederholung des frühern Chores in A dur lassen die Offiziere den Herzog mit der armen Bianca allein zurück, und nun folgt eine, für Bianca sehr ängstliche, für die Zuschauer sehr drollige Scene. — Der Herzog weist Bianca ihre Schlafstelle auf dem Feldbett an, und in einem ziemlich ausgesponnenen

Duett (A dur, 4/4) beginnt nun eine ganze Reihe von Verlegenheiten für die arme Geängstigte.

Nachdem der Herzog die arme Bianca noch mit Pistolen, Cigarren u. s. w. geängstigt hat, zwingt er sie auch noch zum — Gebet. Diese Stelle hat Auber wieder sehr sinnig und geschickt behandelt. Die Begleitung hat etwas Eigenthümliches, Einlullendes, und namentlich macht der rasche Wechsel der kleinen und großen Terz in der gewählten Figur eine recht passende Wirkung.

Natürlich betet Bianca ganz in ihrem Sinne, und deshalb gegen die Wünsche des Herzogs, wodurch sein jedesmaliges: „Amen, so sei's!" nach den einzelnen Bitten Bianca's eine sehr komische Färbung erhält.

Endlich glaubt sie ihn entschlummert und will fliehen; aber die drohende Mündung der Pistole hält sie zurück, und in lebhafter Aufregung schließt das Duett.

Der Chevalier tritt auf. Unter gegenseitigen ironischen Andeutungen erfährt nun der Herzog das wahre Geschlecht des Pseudo-Doktors. In einem recht gut gruppirten Terzett (F dur, 3/8), spricht jede der handelnten Personen ihre persönliche Ueberraschung aus. Die Situation ist für Bianca peinlich, weil Schwei-

gen und Erklärung Gefahr bringt; die Herren ihrerseits haben beide Grund zum Mißtrauen, und es ist daher kein Wunder, daß es zwischen ihnen, trotz ihrer Freundschaft, eben zum Duell kommen soll, als zur rechten Zeit Trompetenschall den Chevalier an seine Pflicht mahnt und eintretende Offiziere die Kampflustigen trennen, indem sie dieselben zu rühmlicherm Kampfe gegen den gemeinsamen Feind in einem lebhaften Chore (B dur, 3/4), auffordern. Nun wendet sich der Satz nach B moll, und nach einer kurzen Verständigung wird der Streit auf passendere Zeit verschoben.

In einem ungemein kräftig gehaltenen und üppig dahinrauschenden Chor, reich an schönen und energischen Zügen — (z. B. da, wo das Orchester in der Unisono auf- und absteigenden B moll-Skala das lang gehaltene f aller Singenden umwogt), in diesem Chor vereinigen sich Alle zu heroischer Manifestation ihres Muthes. Der junge Mönch-Doktor hat hier erwünschte Gelegenheit, seinen alleinherrschenden Sopran zu bewähren, da das übrige Ensemble nur aus Männerstimmen besteht. — Wohlthuend ist die Wendung der Modulation nach B dur, die sich erneut, nachdem in einem kurzen Zwischensatze (wieder in B moll) auch der junge Doktor aufgefordert wird, bei der nahenden

Schlacht die Wunden zu verbinden, während der junge Mönch um seinen Segen gebeten wird. Also, wie erwähnt, geht der Satz noch einmal in B dur über, und in kräftigen Accenten schließt das füllreiche und lebensvolle Musikstück und der zweite Akt.

Im dritten Akte befinden wir uns am Hofe zu Madrid. — Nach einem recht anmuthigen Entreakt, aus der vorhergehenden Arie des Chevalier gebildet, erfahren wir in einem sarkastischen Dialog zwischen dem Herzog und dem Chevalier, daß Beide, von Eifersucht durchglüht, um die Liebe Bianca's, die unterdeß Hofdame am Hofe zu Madrid geworden ist, zu werben entschlossen sind. Natürlich ahnt der Herzog nicht entfernt, welches Recht er auf ihren Besitz hat. Beide gehen ab.

Bianca erscheint, und zwar im Prachtgewande der Hofdame, und schildert in einer sehr melodiösen Kavatine (Es dur, 4/4), die Gefühle ihrer Situation. Diese Kavatine ist so schön und dankbar angelegt, daß die Sängerin sie gewiß für zu kurz erklären wird. Eine etwas nüancirte Wiederholung der letzten sechszehn Takte dürfte daher ein willkommener Vorschlag sein, was zugleich als poetisches Wiedervergeltungsrecht erscheint, da Auber sich so oft große, grausame Striche gefallen lassen muß.

Ueberrascht durch Mariquita's Eintritt bittet sie diese, ihre geheimnißvolle Vermählung um keinen Preis zu verrathen. — Nun beginnen die Liebesbewerbungen. Der Chevalier läßt, vom Balkon rechts, ein recht freundliches Ständchen zur Guitarre erklingen. Es bewegt sich in einer sehr ansprechenden Melodie (B dur, $^6/_8$), und ist ganz geeignet, eine sonore Tenorstimme geltend zu machen.

Nach einer kurzen Unterbrechung, indem Bianca und Mariquita ihre freudige Theilnahme aussprachen, wendet sich die Harmonie durch einen Trugschluß keck nach Ges dur, und nun läßt von der andern Seite in dieser Tonart, aber in der beibehaltenen Melodie des Chevalier der Herzog ebenfalls, und zwar durch die Tonart begünstigt, sehr energisch seine Liebesbewerbung erklingen. Am Schlusse seiner Strophe geht die Harmonie wieder nach B dur zurück, und nun erscheint das hübsche Motiv erst recht anmuthig, indem beide Liebhaber dieselbe zweistimmig ertönen lassen. —

Nach einer raschen Modulation nach As dur erschallt auf einmal als höchste Potenz in neuem Rhythmus (Allegro, $^4/_4$), volle rauschende Musik unter dem Balkon; das ist, wie wir von den Damen erfahren, die Kapelle des Königs, der ebenfalls durch diesen

ekletanten Beweis seine Huldigung für Bianca ausspricht.

Auf dieser musikalischen Basis von außen schwebt nun eine sehr brillante, ungemein dankbare Arie der Bianca, die, halb freudig, halb traurig, jedenfalls aber sehr aufgeregt, ihren Gefühlen wie ihren Rouladen freien Lauf läßt, wozu die Bande und die beiden verliebten Sänger ganz ergötzlich akkompagniren. Diese Scene muß, genügend vorgetragen, den schönsten Effekt machen.

Nachdem dieses brillante Musikstück verrauscht ist, kommt Bianca, um ihre peinliche Situation zu enden, auf den klugen Einfall, dem Herzog, der bald seine Werbung dringend erneut, zu erklären, daß sie nie die Huldigung eines Liebhabers, eher die eines Gemahls annehmen werde. Natürlich muß er dann zuvor seine frühere Verbindung lösen, und dann ist das Ende bald abzusehen.

In einem leicht hingeworfenen, aber bühnengerechten Duett feiern die Eheleute Mugnoz und Mariquita ihr unverhofftes Wiedersehen. — Bianca kommt hinzu, und da sie fürchtet, Mugnoz werde sie dem Herzoge verrathen, tröstet die schlaue Mariquista sie mit der Eröffnung, sie habe schon ein Mittel, ihren schwatzhaften Eheherrn auf kurze Zeit unschädlich zu

machen, in Bereitschaft. Dies Mittel tritt auch bald in der Person des Alkade ein, dem Mariquita den Mugnoz als einen entflohenen Staatsgefangenen bezeichnet hat.

Ehe das Ensemble beginnt, tritt ein wirksamer ironischer Zug hervor. — Die beiden Eheleute wiederholen nämlich, obgleich in anderer Taktart, eine Stelle ihres vorhergehenden Duettes mit den Worten:

„Zarte, süße Liebe! —
Ja, die schönsten Triebe
Schafft Eh'standsglück!"

Man kann denken, mit welcher Ueberzeugung der arme Mugnoz diese Worte ausspricht! Uebrigens ist der nun folgende Satz zu weit ausgesponnen, obgleich der Chor ihn belebt. — Hier können daher unbetrauert etwa fünfzig Takte der vorhergehenden Arie Bianca's zum Opfer fallen. Denn die komische Wuth des dupirten Mugnoz wird die lang gedehnte, etwas monotone Scene doch nicht hinreichend beleben können. Der Strich ergiebt sich fast von selbst, und der gesteigerte Schluß gewinnt dann durch die Kürzung noch mehr Wirkung.

Nach einem Gespräch Bianca's mit dem Chevalier, der sich ihr förmlich und feierlich als Gemahl anträgt, und von dem sie vor der Hand nur Geduld

und Vertrauen erbittet, erscheint der Herzog. — Seine Verbindung ist gelöst; es fehlt nur noch die Unterschrift seiner Gemahlin. Bianca scheint am glücklichen Ziele; da wird gemeldet, daß Mugnoz sich auf den Herzog berufe. Dieser will ihn sogleich sprechen; Bianca glaubt sich verloren.

Das letzte Finale beginnt, also mit einer ungezwungen herbeigeführten Katastrophe. — Der Herzog will das verhängnißvolle Scheidungsdokument, wie zu seiner Legitimation, an Bianca übergeben, die es mit ängstlicher Hast ergreifen will, da tritt der Chevalier, der die Bedeutung desselben verkennt, dazwischen und will es vernichten. Diese Scene gestaltet sich zu einem Terzett, nicht eben hervorstechend, aber kurz und bezeichnend. — Es gelingt Bianca durch leidenschaftliche Ueberredung, das gewichtige Dokument vom Chevalier wieder zu erhalten, und rasch unterzeichnet sie es, und zwar noch zu rechter Zeit, denn eben tritt Mugnoz ein, und auf die Frage des Herzogs: „Wo ist meine Frau?" — deutet Mugnoz auf Bianca und sagt: „Hier, diese ist's!" — Allgemeine Bewegung. Aber Bianca sagt heiter:

„Nein, ich bin es nicht mehr!
Ich unterschrieb die Scheidung hier!" —

Alle vereinigen sich in den Worten:

„Diese kluge List führte sie ans Ziel,
Und gewonnen ist nun ihr ganzes Spiel!“

Musikalisch geschieht dies nun, allerdings etwas auffallend, durch dasselbe Motiv, welches am Schlusse des zweiten Aktes die Katastrophe der Gefangennehmung des Herzogs bezeichnete, das wir oben skizzirten, und dessen heitere Fassung uns dort etwas frappirte. Hier ist es allerdings mehr an seinem Platze; aber gut zu heißen ist dieser Doppelgebrauch gewiß nicht. Freilich sind solche Licenzen bei den nicht sehr rigoristischen Franzosen und Italienern nichts Unerhörtes; in deutschen Werken würde die hier gebrauchte, und mit Recht, lebhaft gerügt werden, denn weder in den Worten, noch in der Situation liegt irgend eine (etwa ironische) Beziehung, welche die wiederholte Benutzung jenes Motivs veranlassen konnte. Kurz, die Stelle ist da und macht hier, musikalisch betrachtet, sogar eine recht gute Wirkung; und nachdem sich der Herzog in einigen gereizten Worten über die Wirkung der Mystification ausgesprochen und Bianca ihm erwidert hat, daß längst ein Anderer ihr Herz besitze, und daß der nominelle Gemahl sich nun mit ihrer Freundschaft begnügen möge, — tritt das besprochene Motiv noch

einmal, und zwar mit voller Kraft ein, und in breiten Akkorden, mit augmentirten Rhythmen schließt das Ganze, das mit Berücksichtigung der ausgesprochenen Bedingungen gut ausgeführt, jedenfalls als eine dankenswerthe Bereicherung unseres Repertoires zu betrachten ist. —

Der in Mainz bei B. Schott's Söhnen erschienene Klavierauszug *) dieser Oper leistet noch mehr, als er verspricht: es ist ihm nämlich das vollständige Libretto in deutscher Uebersetzung beigegeben. So geschickt nun aber auch der Klavierauszug behandelt ist, so läßt doch die letztere noch sehr viel zu wünschen übrig. —

Im Jahre 1842 vollendete Auber schon wieder eine komische Oper: „La part du diable (des Teufels Antheil)," früher mit dem Namen „Farinelli" bezeichnet. Das Buch ist von Scribe, der dasselbe Sujet schon einmal als Novelle unter dem Titel: „Kardinal Broschi" behandelt hat. Da es bei den neuen Operngebilden, die

---

*) Der Herzog von Olonne", komische Oper in drei Akten, nach dem Französischen der Herren Scribe und Saintines für die deutsche Bühne bearbeitet von H. Börnstein, Musik von D. F. E. Auber. Klavierauszug. Mainz, B. Schott's Söhne.

uns von jenseits des Rheins überfluthen, durchaus nicht auf strenge Charakteristik, logischen Zusammenhang, Wahrscheinlichkeit und -- Möglichkeit ankommt, und ein lebendiger Dialog und pikante Situation die völlig genügenden Bestandtheile eines Libretto bilden, so müssen wir dem in Rede stehenden Opernsujet diese Eigenschaften in hohem Grade zusprechen. Die beiden Rollen des Raphael und besonders die des Carlo Broschi sind gewiß zu den dankbarsten zu zählen, und Carlo und Raphael erscheinen in Situationen, die wirklich originell sind und zu den pikantesten der komischen Oper gehören. Der Dialog in dieser Oper ist prädominirend, aber er ist fast immer interessant und so gewürzt, wie die theatralischen Gourmands es nur immer wünschen können. Wäre es Auber gelungen, auch seiner Musik dieses Interesse und diese Würze zu verleihen, — mit andern Worten: wäre ihm dieses Opernbuch in jener glücklichen, geistesfrischen Periode geboten worden, wo er den Fra Diavolo, die Braut componirte, so wären wir höchst wahrscheinlich um eine treffliche komische Oper reicher. Dies Werk zeigt dagegen von allen seinen Vorzügen, die wir an Auber so freudig anerkannten, fast nur — Routine.

Betrachten wir nun das Ganze, mit Einschluß der

Ouvertüre aus nur fünfzehn Musikstücken bestehend, etwas näher.

Die Ouvertüre hat ganz entschieden Form und Wesen eines Potpourri; an Abwechselung fehlt es diesem durchaus nicht, denn es ändert achtmal die Farbe, d. h. Tempo und Motiv. Doch ist die Wirkung dieser Ouvertüre gewiß eine nicht ungünstige, wenn auch nicht eben hinreißende. Den Reiz der Mannigfaltigkeit hat sie gewiß, und die Stretta am Schlusse ist frisch und lebendig gehalten.

Nr. 1. Tenorarie (Raphael). Fließende Kantilene, aber ohne alle Eigenthümlichkeit. Die harmonischen Ruckungen, die dieser Arie noch einiges Kolorit verleihen, sind nur leider schon von Auber selbst, wie von Andern gebraucht worden und wirken daher nur zweifelhaft. Wie wenig nun auch diese Kavatine Hervorstechendes und Einnehmendes hat, sie gehört dennoch wegen ihrer Sangbarkeit und einer gewissen Weichheit zu den Stücken der Oper, die noch die beste Wirkung machen; sie bedingt vorzüglich ein gutes Portement.

Nr. 2. Scene und Arie von Carlo Broschi (Sopran). Das sentimental gehaltene Andante (Es dur, 6/8,) ist sehr matt, und wo das Gewöhnliche vermieden werden soll, erscheint es gezwungen. Mit dem Eintritt des Allegro moderato, As dur, wird die Sentimentalität

beseitigt, und nun gewinnt auch das Ganze etwas mehr Wärme und Gesundheit. Ist auch die Form dieses Allegro schon in ganz andern Beziehungen vorgekommen, erfrischt das Ganze auch mehr durch seine anregenden Rhythmen, als durch neue gewinnende Motive, so ist es doch wohl geeignet, dem ersten Auftritt des Carlo Broschi Interesse zu verleihen. Die Solfeggie am Ende bietet in ihrer frappanten Modulation einige Schwierigkeiten, verfehlt aber, wenn sie gut und gewandt vorgetragen wird, niemals ihre Wirkung auf das Publikum.

Nr. 3. Eine ziemlich farblose Romanze Kasildens von zwei ganz gleichen Strophen. — Auch das darauf folgende Duett (Nr. 4) nimmt keinen höheren Flug.

Nr. 5. Scene, Romanze und Trio. — Das Motiv dieser Romanze bildet eigentlich den Hebel der ganzen Oper; es soll als Davidsharfe tönen, die das tiefe Seelenleiden des düstern, heftig bewegten Königs mildert. An eine solche Melodie von solcher Bedeutung, die bei ihrer ersten Erscheinung, wie bei ihrer jedesmaligen Wiederkehr elektrisiren soll, kann man mit Recht hohe Ansprüche machen, und der Componist bedurfte dazu recht eigentlich der Gunst des Genius, wenn dieses Lied einen so unwiderstehlichen Zauber üben sollte, daß

die plötzliche Wirkung auf das Gemüth des Königs auch dem Zuhörer als natürlich und nothwendig erscheint. Nun enthält das Lied wohl eine einfache, gefällige Kantilene, aber durchaus nicht jenen unwiderstehlichen Reiz, der durch sich selbst wirkt, und die Sängerin muß mit einer sehr wohlklingenden Stimme inniges Gefühl verbinden, wenn die Wirkung nur einigermaßen der bedeutungsvollen Situation entsprechen soll. Die, wenn auch nur begleitenden, Stimmen des Königspaares sind doch geeignet, den Schluß des Liedes bedeutsamer zu machen. Der Eindruck des Ganzen kann also ein recht günstiger sein; unfehlbar für das Werk an sich ist er aber keineswegs, und der Componist hätte viel mehr für diese Scene thun können und müssen. An einen kurzen, ziemlich indifferenten Jagdchor schließt sich unmittelbar die Beschwörungsscene, in welcher Raphael den Asmodeus zu schleuniger Hülfe herbeiruft, da es ihm auf solidem Wege durchaus nicht glücken will. Auch hier muß der Sänger aus eigenen Mitteln das Beste hinzuthun, wobei ihn freilich die Situation selbst kräftig unterstützt. Die Aäffassung dieser Scene von Seiten des Componisten ist im Ganzen schwankend und ohne Eigenthümlichkeit; besser gestaltet sich die Sache, wo Carlo als vermeintlicher Asmodeus hinzutritt und in anspruchslosem, getragenen Gesange einen recht wirksamen

Gegensatz zu der heftigen Aufregung des mystificirten Raphael bildet. Dies gilt jedoch nur von dem Andante dieses ziemlich weit ausgeführten Duetts, das in seinem weitern Verlauf im Vergleich mit der höchst pikanten Situation, wo der eigentliche Teufelskontrakt abgeschlossen wird, ziemlich trocken erscheint. — Die Stretta dieses Duetts, das zugleich den Schluß des ersten Akts bildet, ist glücklicherweise noch ziemlich belebt und giebt zuletzt den Sängern noch erwünschte Veranlassung zu einer Doppelkadenz.

Der zweite Akt beginnt nach kurzer Einleitung mit einem sanft dahinfließenden Chor, der etwas an den berühmten Gebetchor in der Stummen erinnert. Der König schlummert in einem Lehnstuhl. Bei seinem Erwachen mahnt ihn der Großinquisitor, die Predigt nicht zu versäumen; die Königin aber wünscht das Bessere: er möge dem Staatsrath präsidiren. Ein Lied von Carlo, der den König sehr interessirt, hält ihn glücklicherweise so lange zurück, bis es zu spät zur Predigt ist.

Nr. 8. Chor und Spielscene; leicht und gewandt hingestellt, aber ohne charakteristische Auffassung. Namentlich hätten wir Raphael's wiederkehrendem Liede mehr Schwung und Eigenthümlichkeit wünschen mögen.

Nr. 9. Quartett. Ein gutes Ensemblestück, das

besonders durch seinen milden, versöhnenden Schluß einen ungemein wohlthuenden Eindruck hinterläßt. Vorzüglich eindringend wirkt der sehr einfach gehaltene vierstimmige Satz (G dur) ohne Begleitung, an dessen Schluß der kräftige Eintritt des Orchesters auf den Septenakkord von H doppelt glänzend hervortritt.

Das darauf folgende Duett (Kasilde und Raphael) ist melodisch und graziös geschrieben. Es muß sich in einer guten Ausführung vortheilhaft geltend machen, wozu besonders die feurige Stretta das Ihrige beiträgt.

Nr. 11. Zweites Finale. — Raphael, vom Zorne des Königs und, was noch mehr sagen will, von der Inquisition bedroht, behält doch sein unerschütterliches Vertrauen auf die Macht Carlo's, und dieser bewährt sie vollständig. Statt den Feuertod zu erleiden, wird Raphael durch Carlo zum Obersten der Garde ernannt, und wieder ist es die wohlbekannte Romanze, die den geheimen Zauber übt.

In diesem Finale, das so große Aufregung bedingt, ist abermals dem Orchester die bedeutendste Rolle übertragen, und Solostimmen sowohl als Chöre, bewegen sich fast immer in deklamatorischer Weise. Könnte man zuweilen durch die Farblosigkeit und Indifferenz vieler Stellen dieser Oper zu der Vermuthung veranlßt wera-

den, als habe der vielbeschäftigte Meister einem gewandten Schüler die Feder überlassen, so würde doch diese Konjektur in gegenwärtigem Finale wohl am Wenigsten ihre Anwendung finden. Nicht, als ob wir dasselbe für besonders gelungen erklären wollten, sondern weil die Eigenthümlichkeit der Auber'schen Schreibart in mehreren Stellen so unverkennbar hervortritt, daß wir sie an ganz andern Orten, z. B. in der Stummen, nach Form, Harmonie und Gedanken in unverkennbarer Aehnlichkeit wiederfinden. Wir wollen nur in dieser Beziehung auf den Chor der Inquisitoren und Soldaten hindeuten.

Das mysteriöse Lied Carlo's beschwört auch hier den Sturm und rettet seinen Schützling. Auch wirkt es in der That hier schon durch seine Stellung und milde Bewegung im Gegensatze zu der leidenschaftlichen Aufregung der Andern. Die Stretta des Finale bedingt übrigens für den Part Carlo's, der die Melodie ausschließlich zu führen hat, eine ungemein ausgiebige und durchgreifende Stimme, wenn sie nicht in der starken Begleitung untergehen soll. Im günstigen Falle aber hat die Sängerin Gelegenheit, sich als siegendes Prinzip geltend zu machen.

Den dritten Akt eröffnet eine Arie Carlo's, die in ihrer ersten Hälfte (Andante, A dur) ziemlich an-

spruchslos auftritt, später aber, im Allegro (F dur), bedeutend an Interesse und Wärme gewinnt. Das Gefühl froher Hoffnung, des Carlo beseelt, ist im Gesange wie in der ungemein anregenden Begleitung glücklich ausgedrückt.

Die nun folgende Situation gehört unleugbar zu den drolligsten, pikantesten und wirksamsten in ihrer Weise. Kasilde soll nämlich im Auftrage Carlo's Raphael glauben machen, als sei Asmodeus gegenwärtig, um alle Ansprüche desselben zu theilen. Die wenn auch etwas zu breite Einleitung des Orchesters deutet recht gut die sinnende Vorbereitung Kasildens an; dann beginnt im Allegro (Es dur, $^3/_4$,) das eigentliche Duett, worin zuerst Kasilde ihren Plan im Parlando vernehmen läßt. Das Auskunftsmittel des Parlando wendet der Komponist, wie überhaupt, auch hier häufig an, und so gehen die wirklich interessanten Momente allerdings rasch und leicht, aber auch ohne Eindruck vorüber. Es ist wirklich zu verwundern, aber auch zu beklagen, daß unserm mit so trefflichem musikalischen Witz und Humor begabten Auber hier nicht mehr Freiheit und Laune zu Gebote stand: dieß Duett hätte in der That ein Glanzpunkt der Oper werden können; nun ist die Situation allerdings eine soge-

nannte unverwüstliche, aber der Antheil des — musikalischen Genius ist fürwahr ein sehr geringer!

Das letzte Finale, in welchem von der Dichter Alles zum erwünschten Ziele geführt wird, ist eigentlich musikalisch nur deshalb noch zu erwähnen, weil, wie wohl zu erwarten stand, der rothe Faden der durch das Ganze durchschimmernden entscheidenden Melodie noch einige Male, und zwar in recht ansprechender Weise zum Vorschein kommt und namentlich da, wo das bekannte Motiv von dem Geschwisterpaare als Duett vorgetragen wird, eine vorzügliche Wirkung macht.

Der König, wie es scheint, ganz von seinem Trübsinn geheilt, beglückt Raphael noch mit einer hohen Würde, bei welcher Gelegenheit noch einige gute Einfälle über des Teufels Antheil vorkommen.

Daß der Komponist hier am Schlusse den armen Carlo wie das Publikum wieder nur mit einem kurzen Parlando abfertigt, wo sich eine so günstige Gelegenheit zu einem melodischen Abschied zeigte, ist doch wohl ein gar zu summarisches Verfahren. —

So steht denn unser Urtheil fest, daß trotz der günstigen Aufnahme, die dieser Oper an vielen Orten zu Theil wurde, der Antheil des Componisten an derselben der ungleich geringere ist.

Doch Meister Auber bewies immer wieder auf's

Neue, daß ihm die längst anerkannte Fülle heiterer Lebenslust im Schaffen seiner Werke noch ungestört innewohnte. Im Jahre 1844 machte eine neue Oper: „Die Sirene" wieder entschiedenes Glück; sie wurde zum erstenmal am 26. März zu Paris aufgeführt und gehört in der That zu den frischesten seiner Produktionen. Das Libretto, aus der geschickten Hand Sribe's, mußte, unterhaltend und geistreich wie es ist, selbst ohne Musik seine Wirkung nicht verfehlen.

Ohne die Intrigue hier weitläufig erzählen zu wollen, genügt die Bemerkung, daß man sich unter der Sirene keine Mythengestalt, sondern ein halbmodernes schönes Mädchen vorzustellen hat, das von seinem Bruder, einem Schmuggler, seiner wunderbaren Stimme wegen zu Täuschungen und Intriguen gegen die Grenzwächter benutzt wird. Für die Anwendung einer von Auber sehr geschickt dargestellten Naturbegabung will ihr Bruder sie aber auch „fürstlich" ausstatten, und am Ende vollführt dies theils seine eigene Machination, theils der Zufall.

Die Ouvertüre, die zu den besten Tonstücken des Ganzen gehört, bewegt sich in dem eigenthümlichen graziösen Styl Auber's, und namentlich ist der erste Satz, der in ruhigern Tempo mit schöner Harmonie von Blech- und Streichinstrumenten gearbeitet ist, vor-

trefflich zu nennen. Weniger günstig wirken die hierauf folgenden walzerartigen Bewegungen, wohingegen der Schluß wiederum werthvoll genannt werden muß. Von eigenthümlichem Charakter sind fast die sämmtlichen Arien oder, wie der französische Textdichter sie nennt, Kouplets der Sirene (Zerline). Die Sopranstimme verläßt hier selbst im Ensemble den Typus einer eigenthümlichen Lieblichkeit nicht, und um das Urtheil über das ganze Werk kurz zusammen zu fassen: es ist Leben, und zwar heiteres und geisterfreuendes in ihm. Das Moment der Bewegung ist dem französischen Geiste überhaupt eigen, und er bringt es in den Studien des Lebens selbst, wie in denen der Kunst auch wirklich zur Erscheinung. So ist z. B. das erste Kouplet! „Quand vient l'ombre silencieuse, etc." ungefähr im Charakter von Weber's: „Einst träumte meiner seel'gen Base," voll dargestellter Lebendigkeit; ebenso das erste Hervortreten der Sirenenstimme, die Anfangs nur von einfachen Vokalen getragen wird. Zu den besten Stücken gehört ferner eine Arie Scopetto's, des Schmugglers: „Voyez-vous ce sombre nuage" mit klangvoller Instrumentenmalerei; ferner die gleich darauf folgende Kavatine in C dur, die dann durch das Eintreten des Chores zu einem Ensemblestücke wird. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet das große an Situationen und musika-

lischem Ausdrucke reiche Ensemble im zweiten Akte. Der Allgemeinwirkung des Stückes aber ist der Umstand günstig, daß die Partie der Sirene sich bis zum Ende theils durch das Stück selbst, theils durch die musikalische Bearbeitung steigert.

Uebrigens ist die „Sirene" ein Kassenstück und ohne Zweifel ein neuer Beleg für das unerschöpfliche Talent des Komponisten, der bereits mehr als einmal die Seichtigkeit des französischen Opernrepertoires verhütet hat. In Paris muß eine solche Thätigkeit noch von doppeltem Interesse sein, weil dort selbst das Vortreffliche, bei der unaufhaltsamen Genußsucht des Publikums, stets der Abwechselung weichen muß. Durch die Auber'sche Muse kommen nun zum Mindesten keine monotonen Produkte auf die Bühne, die leider gar zu oft unter dem Scheine von Kunststrenge unverdiente Ansprüche geltend zu machen suchen. Wenn es sich aber von vorn herein nicht um die höheren Kunstinteressen handelt, so ist die Offenbarung des Lebens doch jedenfalls der Strenge des Verstandes und dem damit so häufig verbundenen Mangel an innerem Leben vorzuziehen.

Das nächste Bühnenwerk Auber's und Scribe's, die komische Oper „La Barcarolle" wurde am 22. April 1845 zum erstenmal in Paris gegeben und machte ent-

schiedenes Glück. Eine weit größere Verbreitung erlangte jedoch die folgende komische Oper: „Haydée, ou le secret“, die zum erstenmal am 29. Dezember 1847 mit dem größten Erfolg aufgeführt wurde. Wiederum hatte die alte Firma, die auf allen Punkten der Erde einen guten Klang hat, die Firma Scribe und Auber ihren alten Ruf bewährt. Man urtheile selbst nach dem kurzen Abriß, den wir hier von der Handlung dieser Oper geben.

Ein junger Venezianer, Loredano, früher der Verschwendung, der Ausschweifung, dem Spiele ergeben, dann des wüsten Lebens satt, ist Soldat geworden und hat sich durch seine Tapferkeit zum Admiral aufgeschwungen. Unter ihm dient ein gewisser Malipieri, der von der Republik nach guter venezianischer Sitte dem Admiral beigegeben ist, alle seine geheimsten Schritte und Gedanken zu belauschen und dem Rathe der Zehn zu berichten; also auf gut deutsch: ein Spion. Außerdem hat Loredano bei sich: die schöne Haydée, eine Sklavin von Cypern, die er den Offizieren um seinen ganzen Antheil an der Beute abgekauft hat und die ihren Herrn glühend, aber heimlich liebt; ferner die junge Rafaela, seine Mündel, die Nichte des Avogadore Donato, den Loredano vorlängst im Spiele ruinirte und dadurch zum Selbstmord ver-

anlaßte. Jetzt kommt die Verwickelung des Stückes: Loredano hat damals, von Leidenschaft hingerissen, durch falsches Spiel den armen Donato geplündert. Die Reue darüber verfolgt ihn; die Gewissensbisse machen ihn zum Nachtwandler, und während eines solchen Anfalls erlauscht Malipieri dies Geheimniß, bekommt Loredano's Testament, worin er Donato's Sohn Andrea zum Erben einsetzt und ihm sein Verbrechen gesteht, in die Hände, und macht sich dadurch zum Herrn seines Schicksals.

Dieser Andrea, der Rafaelen heimlich liebt und von ihr heimlich geliebt wird, dient ebenfalls unter Loredano, und letzterer verspricht ihm das erste Schiff, das er dem Feinde abnehmen werde. Andrea ist so glücklich, in der nun folgenden Seeschlacht ein türkisches Schiff zu erobern; Malipieri will es aber auch haben, er droht dem Admiral, daß er ihn durch Enthüllung jenes Geheimnisses nach der Rückkehr nach Venedig stürzen werde — umsonst! Loredano giebt das Schiff dem Andrea, und Malipieri begnügt sich einstweilen damit, Rache zu schwören.

In Venedig, wohin nun Loredano als Sieger zurückkehrt, zugleich mit der Aussicht, zum Dogen gewählt zu werden, verlangt Malipieri von ihm Rafaelens Hand als Preis für sein Schweigen und für die Her-

ausgabe des unseligen Testaments. Der Admiral verweigert es, vereinigt die beiden Liebenden und beschließt, seiner Schande durch Selbstmord zuvorzukommen. Haydée, die Alles gehört hat, will sich selbst dem gefährlichen Malipieri ausliefern, natürlich gegen Herausgabe des Testaments — da tritt der Zufall dazwischen: Andrea tödtet im Zweikampf den Störenfried; Loredano, der Betrüger und falsche Spieler triumphirt, er wird zum Dogen gewählt und reicht der edlen Haydée, die sich mittlerweile als eine cyprische Prinzessin zu erkennen gegeben hat, seine Hand.

Die Musik ist großentheils reizend, die Instrumentation fein und zierlich, die Ideen frisch und melodisch, der Ausdruck den Situationen angemessen. Daß Bühnenkunde und melodisches Geschick darin, versteht sich von selbst; und steht auch die Oper hinter mehreren frühern Werken Auber's zurück, so ist sie doch unzweifelhaft den meisten neueren Opern desselben weit überlegen.

Die Ouvertüre kann man als das am wenigsten gelungene Musikstück der Oper bezeichnen.

Ein Trinkerchor, zwei Kouplets der Sklavin Haydée im Sechsachteltakt, zwei dergleichen des boshaften Malipieri, ebenfalls $^6/_8$, und ein Quartett haben nichts Bemerkenswerthes; nur eine kräftige und

wohl rhythmisirte Stelle darin (Andrea) macht lebhaften Eindruck und gefällt.

Eine zweistimmige Barkarole (Rafaela und Haydée) ist frisch und anmuthig, zu einem Salonstück wie geschaffen.

Das Finale des ersten Aufzugs (die Nachtwandlerscene) ist sehr effektvoll; man bemerkt darin eine reizende Melodie voll melancholischer Träumerei, die von Monpou entlehnt ist oder, wenn man will, an das

„Ah! que Venise est belle
Et quels accens joyeux!“

erinnert.

Die Introduktion zum zweiten Aufzuge, die Seeschlacht, ist angemessen lärmend und türkisch. Der Siegeschor ist wahrhaft schön; eben so die ganze folgende Scene. Eine Kavatine Rafaela's ist ein recht hübsches Gesangsstücks. Die Kouplets „der Brise“ ($^6/_8$) werden im Refrain von einem Männerchor mezza voce und mit geschlossenen Munde begleitet: ein sehr hübscher und vollig neuer Effekt auf der Bühne, ebenwohl nicht eigentlich von Auber's Erfindung. Der Chor mit geschlossenem Munde ist deutschen Ursprungs und vor etwa neun Jahren von einem belgischen Tonsetzer, Limnander, unter andern auch in das Pariser Conservatoire eingeführt worden, wo er großen Beifall fand.

Auber hat dieß im „Gesange der Brise“ so allerliebst angebracht, daß der Brise auf den Brettern stets ein wahrer Sturm des Beifalls im Parterre folgen wird.

Im dritten Aufzuge ist eine glänzende Rouladenerie, die aber keine Arie für's Studium werden wird. Zwei Kouplets Andrea's, zwei andere Boredano's veranlassen uns zu der Bemerkung, daß in der Oper wohl ein Dutzend Kouplets vorkommen, immer zu zwei und zwei verbunden und fast alle im Sechsachteltakt.

Das Duett:

„Je t'aime, ô mon maître, je t'aime!
Et c'est là mon secret à moi!“

ist ein Duett in großartigen Verhältnissen, kräftig, von schönem Styl und reicher, neuer Melodie. Endlich ein reizender Chor der Gondeliere des Lido, nach Art einer Barkarole, ein ächter Gesang aus den Lagunen. Wie wäre aber auch eine Oper, die in Venedig spielt, ohne Gondeliere möglich?

Uebrigens hat die „Heydée“ auf ihrer Reise durch die Welt trotz drohender Klippen und Untiefen viel Glück gehabt, und ihre eigenen Worte sind an ihr zur Wahrheit geworden:

„Voyez! le ciel les favorise,
Voici la brise
Qui pour eux somnise,
Guide sur les flots
Les vieux matelots!“

Seit dem Jahre 1848 hat das so überaus fruchtbare und rastlos schaffende Genie Auber's noch eine Reihe neuer, trefflicher Bühnenwerke ins Leben gerufen, von denen wir hier erwähnen: „Le fils prodigne (der verlorne Sohn)“, „Marco Spada“ und „le sourd (der Taube).“ Die letzte Oper, die in dem Augenblicke, wo wir diese flüchtige Skizze schreiben, von Neuem in Paris in Scene gesetzt wird, schließt die Reihe der dramatisch-musikalischen Werke, die wir der glücklichen und fruchtbringenden Verbindung Scribe's und Auber's verdanken. Alle diese Opern, die mit einer wunderbaren, fast unglaublichen Schnelligkeit geschrieben sind, haben eiuen sehr verschiedenen Werth; aber selbst die schwächsten unter ihnen zeichnen sich immer durch reizende Einzelnheiten, durch einige jener lebensfrischen, graziösen und geistesmuntern Arien, durch einige jener glücklichen Motive aus, wie sie nur Auber mit wunderbarer Gewandtheit und unerschöpflicher Fruchtbarkeit zu erfinden und auszuführen versteht. Seine flüchtigsten und

unbedeutendsten Arbeiten enthalten immer eine kleine Perle, die sie vor andern ähnlichen Werken auszeichnet und vor dem Vergessenwerden bewahrt.

Indessen läßt sich nicht läugnen, daß er in seinen Compositionen zu häufig eine tadelnswerthe Gleichgültigkeit zeigt. „Auber, sagt der französische Kritiker Fétis, hat seinen Freunden oft gestanden, daß er die Kunst nicht liebt, der er Alles verdankt, und daß der Verstand allein seinen Widerwillen überwindet, wenn er componirt. Dies ist um so mehr zu beklagen, weil sein Talent zu den hervorragendsten gehört, und weil er bei etwas mehr Liebe zur Musik und etwas mehr Arbeitslust einer der größten Componisten hätte werden können."

„Um ein gewisses Produktionsbedürfniß zu befriedigen, sagt ein anderer Kritiker, das ihn unablässig quält, greift Auber nicht selten nach dem Ersten Besten, was sich ihm darbietet, und läßt seinen Ideen freien Lauf; noch ehe sie die gehörige Reife erlangt haben; alsdann verliert seine gewöhnlich so lebendige und geistvolle Musik ihre Anmuth und Frische, und die Klarheit, die ihr bleibt, dient nur dazu die innere Leere sehen zu lassen."

Wir haben schon oben bemerkt, daß Auber niemals die Compositionsweise der deutschen Meister nach-

zuahmen versucht hat. Die deutsche Musik ist ihm etwas Fremdes, Unverständliches, gegen das er sich gleichgültig verhält und von dem er am liebsten gar nicht spricht. Beethoven und Weber gegenüber beobachtet er die Taktik jener indifferenten Menschen, die nicht glauben und nicht zweifeln wollen, weil sie es für das Einfachste und Bequemste halten, über gewisse Dinge lieber keine Meinung zu haben als eine solche, die störend auf ihre Neigungen und Geschmacksrichtungen einwirken könnte. Ganz anders verhält er sich zur italienischen Musik, und es ist ihm in der That gelungen, den italienischen Styl mit seiner eigenen national-französischen Manier zu verschmelzen. Uebrigens ahmt Auber die italienische Schule nur in seinen Kavatinen nach, die den Kavatinen Bellini's und Donizetti's im Allgemeinen zwar ähnlich sind, aber sich dadurch von ihnen unterscheiden, daß Melodie und Gesang mehr als Nebensachen erscheinen, wogegen die größte Sorgfalt und die meiste Kunst auf die Instrumentalpartie verwendet ist.

Am besten gelingen ihm humoristische Scenen, komische Situationen, ironische Wendungen und Einfälle; doch auch den zartesten Liebesgedanken verleihen seine höchst lieblichen und anmuthigen Motive den angemessensten musikalischen Ausdruck, und oft klingt und klagt aus seinen Tönen die tiefste Melancholie, die düsterste Ver-

zweiflung. Was ihn aber vor allen ähnlichen Componisten auszeichnet, ist die wahrhaft wunderbare und geheimnißvolle Fähigkeit, zwischen den musikalischen Phrasen, die sich ihm aufdrängen, Beziehungen und Anknüpfungspunkte aufzufinden, mit deren Hülfe sie verbunden und gruppirt werden können, so daß ungeachtet jenes künstlichen und oft willkürlichen Verfahrens bei Bildung der Uebergänge seine Harmoniefolgen stets den Eindruck des Natürlichen und Ungezwungenen auf den Hörer machen.

Indem er auf solche Weise verschiedene Bruchstücke von Motiven mit einander verband, schuf er die berühmte Wahnsinnsscene Masaniello's im fünften Akt der „Stummen" und die Scene Albert's im vierten Akte des „Feensee," zwei Meisterstücke in Melodie und dramatischem Ausdruck. Donizetti hat die nämliche Methode in der herrlichen Scene der Anna Bolena befolgt. Hat also Auber von den Italienern Manches gelernt, so hat er sie dafür wieder Anderes gelehrt.

Im Allgemeinen scheint Auber auf charakteristische Behandlung keinen großen Werth zu legen und er denkt durchaus nicht daran, einer jeden von seinen dramatischen Personen eine bestimmte und ausgeprägte Individualität zu geben; dennoch hat er, ohne Zweifel zufällig, einige sehr gelungene und anziehende Charaktere geschaffen.

Auber liebt vor Allem den Tanz; er erscheint in der großen Oper erst in dem Augenblick, wo die erste Tänzerin die Bühne betritt, und verläßt regelmäßig das Haus, wenn das Ballet vorbei ist. Er soll oft gesagt haben, er wolle seine musikalische Laufbahn durch ein Ballet beschließen. So sehr wir auch wünschen, daß Auber diese Arbeit noch recht lange aufschieben möge, so sind wir doch im Voraus fest davon überzeugt, daß er uns alsdann ein Meisterwerk liefern wird. In der Balletmusik giebt es in der That eine Menge feiner, flüchtiger Nüancen, die in einer Oper unbemerkt vorübergleiten, und die gerade Auber meisterhaft auszudrücken versteht. Glänzende Beweise dafür sind die Schöpfungen der Fenella in der „Stummen" und der Jolon in „der Gott und die Bayadere."

Man versichert, daß Auber, der niemals fehlte, wenn die Taglioni oder die Elsler auftraten, sich nur sehr selten die Mühe nimmt, durch unmittelbares Anschauen und Anhören die Wirkung kennen zu lernen, die seine Werke hervorbringen; ja, man behauptet sogar, daß er niemals einer öffentlichen Aufführung der „Stummen" beigewohnt hat; aber das ist wahrscheinlich eine ähnliche Behauptung wie die, daß Rossini die Musik verabscheut und ein Piano nur dann duldet, wenn man

ihm verspricht, in seiner Gegenwart nie darauf zu spielen.

Wie dem auch sein möge, die Muse hat sich gegen Auber wie gegen Rossini äußerst freigebig gezeigt: sie hat Beiden Ruhm, Ehren, irdisches Glück und Reichthum gespendet. Eben so wirthlich und sparsam wie sein Librettodichter Scribe, hat Auber wie dieser das Geheimniß gefunden, bedeutende Summen zurückzulegen, während er sich mit der Mäßigkeit eines weisen Epikuräers allen Genüssen des Lebens überläßt.

Im Februar 1842 reichte der greise Cherubini einige Zeit vor seinem Tode seine Entlassung als Direktor des Conservatoriums der Musik nach achtundvierzigjähriger Dienstzeit ein, und an seiner Stelle wurde Auber zu diesem hohen und geachteten Posten berufen.

Die großartige Pariser Kunstanstalt verdankt ihm die Einführung mehrerer Verbesserungen, die allgemeinen Beifall gefunden haben. So hat er u. A. den Uebungen der Zöglinge dadurch einen mehr feierlichen Charakter verliehen, daß er sie ganze Opern auf dem Theater der Anstalt spielen läßt, und in der Folge hat er eine andere neue, nicht weniger nützliche und vernünftige Maßregel getroffen, die darin besteht, daß er diejenigen

Bühnenwerke, die in Rom den ersten Preis erhalten haben, im Theater des Conservatoriums aufführen läßt.

Im Jahre 1847 ist Auber zum Commandeur der französischen Ehrenlegion befördert worden. Die ihm von dem jetzigen Kaiser der Franzosen angebotene Stelle eines General-Intendanten der großen Oper, hat er abgelehnt, um ungestört seiner Kunst leben zu können.

Neumann, William

Die Componisten der neueren Zeit Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Liszt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Bd.: 27

Cassel 1855